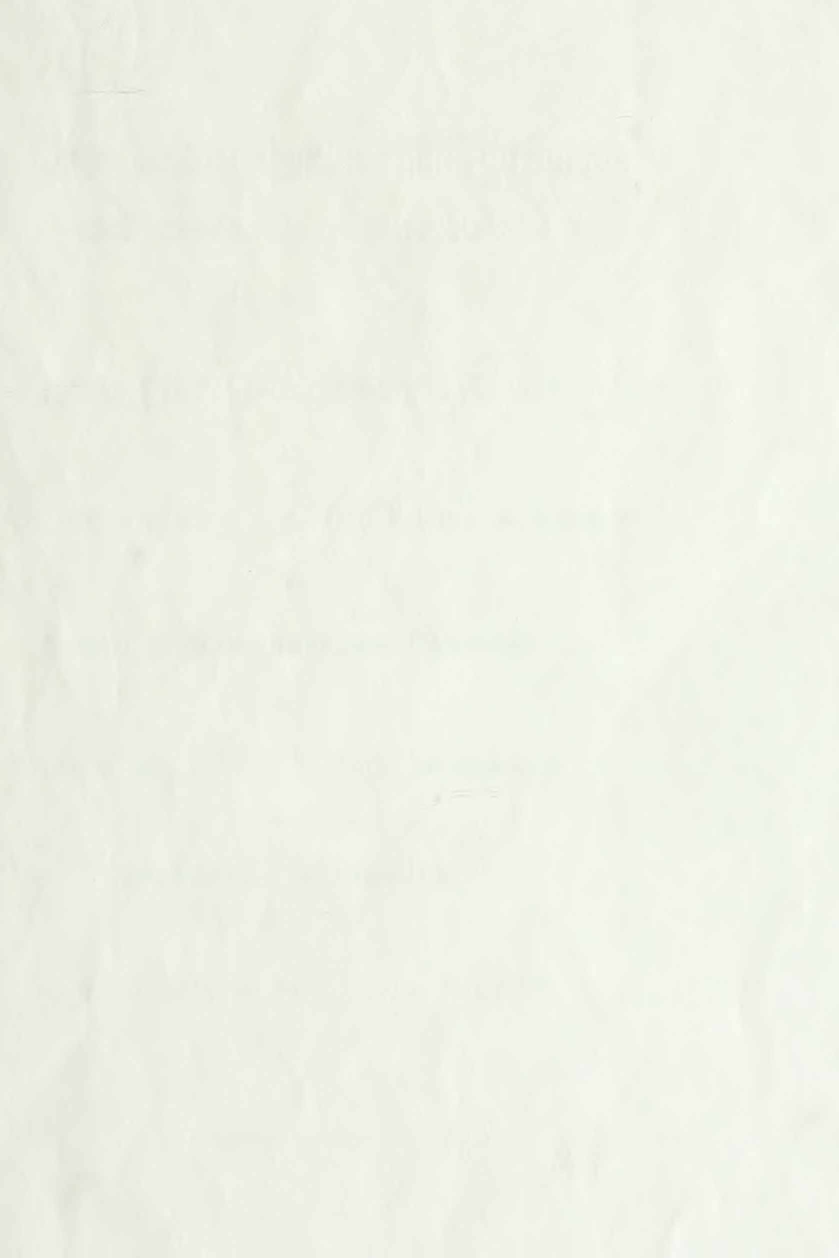
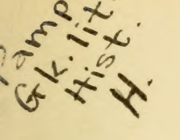








# Der Chor bei Sophokles und Euripides nach seinem ἦθος betrachtet.

Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der Doktorwürde**

der

**hohen philosophischen Fakultät**

der

Friedrich-Alexanders-Universität zu Erlangen

vorgelegt von

**Friedrich Helmreich**
aus Augsburg.

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1905.

**Erlangen 1905.**
Druck der Univ.-Buchdruckerei von E. Th. Jacob.

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät.

Referent: Prof. Dr. Römer.
Dekan: Prof. Dr. Nöther.

Meinem lieben Vater

zugeeignet.



## Einleitung.

„Was er (sc. der Chor) auch in dem einzelnen Stücke besonders sein und tun mochte, so stellte er überhaupt und zuvörderst den nationalen Gemeingeist, dann die allgemeine menschliche Teilnahme vor, der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer“ In diesen Worten fasst A. W. v. Schlegel[1]) sein Urteil über den Chor in der griechischen Tragödie zusammen. Aus Schlegels Autorität in ästhetischen Dingen und dem Mangel an eingehenderen Untersuchungen über diesen Gegenstand ist es zu verstehen, dass man so lange der Meinung sein konnte, mit diesem Schlagwort vom idealisierten Zuschauer das Wesen des griechischen Chors erschöpfend ausgedrückt zu haben[2]). Am schärfsten hat sich vielleicht gegen Schlegel gewandt Fr. Nietzsche[3]), wenn er sagt: „Diese Ansicht (sc. Schlegels), zusammengehalten mit jener historischen Überlieferung, dass ursprünglich die Tragödie nur Chor war, erweist sich als das, was sie ist, als eine rohe, unwissenschaftliche, doch glänzende Behauptung, die ihren Glanz aber nur durch

---

1) A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur p. 115 (Heidelberg 1809).

2) In neuester Zeit hat gegen Schlegel polemisiert Ad. Müller, Ästhetischer Kommentar zu Sophokles (Paderborn 1904) p 432.

3) Fr. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie p. 51. 4. Auflage (Leipzig 1895).

ihre konzentrierte Form des Ausdrucks, durch die echt germanische Voreingenommenheit für alles, was „idealisch“ genannt wird, und durch unser momentanes Erstauntsein erhalten hat. Wir sind nämlich erstaunt, sobald wir das uns gut bekannte Theaterpublikum mit jenem Chor vergleichen und uns fragen, ob es wohl möglich sei, aus diesem Publikum je etwas dem tragischen Chor Analoges herauszuidealisieren. Wir leugnen dies im Stillen und wundern uns jetzt ebenso über die Kühnheit der Schlegel'schen Behauptung wie über die total verschiedene Natur des griechischen Publikums.“

Wir können aber auf keine andere Weise zu einer richtigen Beurteilung des antiken Chors gelangen, als indem wir den Weg historisch-empirischer Forschung betreten und aus den Tragikern selbst uns Antwort zu holen suchen. Die Chorlieder des griechischen Dramas pflegt man gewöhnlich nach der metrischen Seite und ihrem Inhalt zu untersuchen, mir kommt es hier vor allem darauf an zu zeigen, was für Beziehungen zwischen diesem Inhalt und der in den einzelnen Stücken differenzierten Individualität[1]) des Chores bestehen, aus dessen Munde wir jenen vernehmen. Dabei wird natürlich auch vielfach die Frage hereinspielen: wie stellt sich der Chor überhaupt als dramatischer Faktor dar? Denn je nach dieser Wirksamkeit zeigt er ein so oder so gestaltetes *ἦθος*.

Als Ausgangspunkt mögen uns zwei Stellen aus Aristoteles dienen, die in ihrer Gegensätzlichkeit zeigen, dass die Fülle dessen, was in dieses Gebiet hereingehört, zu gross ist, als dass es mit einem Schlagwort abgemacht werden könnte. Arist. probl. 922b: *ἐκεῖνοι* (sc. Schauspieler) *μὲν γὰρ ἡρώων μιμηταί· οἱ δὲ ἡγεμόνες τῶν ἀρχαίων μόνοι ἦσαν ἥρωες, οἱ δὲ λαοὶ ἄνθρωποι, ὧν ἐστιν ὁ χορός*. Was uns an diesem Satz hier interessiert, ist

1) je nachdem es *γέροντες, παρθένοι, θεράποντες* u. s. w. sind.

die Bemerkung, der Chor bestehe aus gewöhnlichen Leuten im Gegensatz zu den Schauspielern, die die Rolle von ἥρωες zu spielen hätten. Der Chor habe also nicht grosse, gewaltige, ungewöhnliche Charaktere darzustellen, sondern gewöhnliche Menschen. Wir können also sagen: er ist mehr der Wirklichkeit angepasst, er hat ein mehr realistisches[1] ἦθος. Dem steht gegenüber ein anderer Satz des Aristoteles probl. 118b: ὁ μὲν γὰρ ὑποκριτὴς καὶ μιμητής, ὁ δὲ χορὸς ἧττον μιμεῖται. Damit ist gesagt, dass er weniger μιμεῖται d. h. weniger Nachahmung der Wirklichkeit aufweise oder positiv: ein mehr idealistisches ἦθος habe.

Diese beiden Sätze scheinen unvereinbar zu sein, und doch zeigen sie zwei Seiten im Wesen des Chores auf, die beide integrierende Bestandteile desselben sind. Im folgenden soll nun eine eingehende Untersuchung über diese beiden Seiten des Chors geführt werden, unter Beschränkung auf Sophokles und Euripides.

---

1) Der Ausdruck „realistisch“ ist freilich nicht so zu verstehen, als ob sich in der Sprache (λέξις) realistische Elemente zeigten, er bezieht sich vielmehr auf den Ton der Rede, den Gedankeninhalt (διάνοια); cf. der Realismus in der Zeichnung des φύλαξ in der Ant. des Soph. oder der τροφός in den Choeph. des Aesch. An modernen Realismus ist natürlich nicht zu denken.

Erstes Kapitel.

# Der Chor bei Sophokles.

## A. Realistisches ἦθος.

In diesem Abschnitt sollen alle Äusserungen des Chores, sei es in Chorliedern oder in Dialogpartien, behandelt werden, sofern sie auf dem Boden der Wirklichkeit d. h. der Handlung stehen und mit den sich abspielenden Bühnenvorgängen befassen.

### § 1. Der Chor spricht von sich selbst.

Am meisten entfernt sich der Chor von der Schlegel'schen Ansicht (a. a. O. p. 115): „er ist der personifizierte Gedanke über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit" — in den Partien, wo er aus dem vom Dichter ihm aufgeprägten ἦθος heraus von sich selbst, seinen Schicksalen und Leiden spricht. Freilich sind Stellen dieser Art in den wenigen uns erhaltenen Dramen des Sophokles nicht allzu häufig zu finden. Besonders bemerkenswert in dieser Hinsicht ist der Ajas. Gleich die Parodos (v. 134 ff.)[1]) zeigt durchaus realistischen Charakter: Die Kriegsmannen des Ajas mit ihrem unbedingten Vertrauen auf ihren Führer, dessen Erscheinen allein genüge, um seine Feinde zu erschrecken. Ihrer eigenen Schwäche wohl bewusst finden sie in Ajas ihren Schutz und Hort. Aber für seine Demütigung, für die Schmälerung seiner

---

1) Sophokles wird zitiert nach Schneidewin-Nauck.

Ehre haben sie kein rechtes Verständnis. Dafür sind besonders charakteristisch v. 263 ff.: Auf Tekmessas Erklärung, dass der Wahnsinn von Ajas gewichen, dass aber an seine Stelle ein viel schwereres Leid, das verzehrende Gefühl der Beschämung, getreten sei, erwidert der Chor recht verständnislos: wenn nur der Wahnsinn vorüber sei, das übrige habe wenig zu bedeuten. Ihr hohes Selbstgefühl, dass mit ihrem Führer ihnen nichts zu schwer sei, hat einer angstvollen Beklommenheit Platz gemacht und ihr liebster Wunsch ist, sie wären schon auf dem Meer den Drohungen der Griechen entronnen (v. 245 ff.). Die missgünstige Stimmung der Griechen gegen Ajas wagen sie nur in allgemein gehaltenen Aussprüchen zu tadeln: v. 158 ff. Dazu schol.. *πάνυ αἰδημόνως ὁ χορὸς ἐξελέγχων τὴν ἀδικίαν τῶν Ἑλλήνων οὐ τοῦτο ἄντικρυς ποιεῖ, ἀλλὰ ψιλῶς γνωμολογεῖ.* Denselben realistischen Charakter zeigt das 1. Stasimon (v. 596 ff.). Hier klagen die Krieger über ihre Leiden und Entbehrungen in dem langwierigen Kriege, voll banger Sorge, ob sie ihre Heimat Salamis wiedersehen werden. Noch schwerer liegt ihnen freilich die Sorge um Ajas auf dem Herzen und der Schmerz seiner alten Eltern, wenn sie von seinem Unglück erfahren. cf. schol. zu v. 596: *τὸ ἦθος ἐμιμήσατο τῶν ἀφεστώτων τῆς οἰκείας· ὁπόταν γὰρ δυσχερές τι ἀπαντᾷ, μακαρίζειν εἰώθασι τὰς πατρίδας.* Das 3. Stasimon (v. 1185 ff.) führt die gedrückte Stimmung des Chors noch weiter aus. Dieselben Motive erklingen. Die Freuden des gemeinen Mannes: Wein, Weib, Gesang müssen sie entbehren. Des Krieges sind sie längst überdrüssig und richten daher heftige Vorwürfe gegen Paris, der ihn erregt. Mit Ajas' geistiger Umnachtung ist ihre letzte Freude dahin; daher ihre heisse Sehnsucht nach der Heimat. Das Ganze ist ein naturgetreues Stimmungsbild dieser Krieger. Diese realistische Gestaltung des Chors ist im ganzen Ajas mit wenigen Ausnahmen festge-

halten. Freilich müssen wir diese Detailmalerei, diese Beschäftigung des Chors mit seinen eigensten Angelegenheiten als eine nur selten bei Sophokles vorkommende Fiktion ansehen.

Diese Gestaltung des Chors wird von Friederichs[1]) angegriffen. Er folgert aus den sophokleischen Stücken mit Ausschluss des Oe. Col. und Ajas einen Kanon für Verwendung des Chors und findet, dass er in diesen Stücken niemals „de suis rebus dicit". „Et recto, opinor, consilio poeta ita fecit. Noluit enim nec potuit per artis leges, quem percipit animus spectatoris, dolorem dividere quasi inter chorum et actorem, sed totum ad alterum conferre." Dagegen ist vor allem zu sagen, dass die Theorie nach dem gesamten vorliegenden Material zu gestalten ist, nicht willkürlich nach einzelnen Dramen. Sodann erscheint mir sehr fraglich, ob die Teilnahme für den Helden dadurch geschwächt wird. Der Dichter verfolgte auf jeden Fall ganz bestimmte Zwecke, im Ajas dienen diese Chorlieder augenscheinlich der Milieuschilderung, der Illustration der ganzen Situation.

## § 2. Selbstätige Beteiligung des Chors an der Handlung.

Damit hängt enge zusammen die Art und Weise, wie der Dichter den Chor für den Aufbau der Handlung verwendet. Wiederholt tritt der Chor aus der kühlen Reserve, in der er für gewöhnlich steht, heraus und greift selbstätig in die Handlung ein. In einer grösseren oder geringeren Aktivität des Chors zeigt sich, ob der Dichter ihn lebhaft als reales Element der Bühne empfunden hat oder nicht. Der Oe. Col., Phil. und Ajas liefern für diese Verwendung des Chors zahlreiche Beispiele.

---

1) Friederichs, Chorus Euripideus comparatus cum Sophocleo p. 7. (Erlangen 1853).

Daher ist die Formulierung Bergk's[1]): „Der Chor des Sophokles begnügt sich mit einer passiven Haltung. Auch da, wo er lebhafteres Interesse für die Handelnden an den Tag legt, greift er doch niemals tätig ein; an dem Dialog partizipiert er nur noch momentan“ — in dieser Allgemeinheit unrichtig, wie wir gleich sehen werden.

Im Philoktet v. 833 richtet der Chor an seinen Gebieter Neoptolemos die dringende Aufforderung, die günstige Gelegenheit jetzt, wo Philoktet in Schlaf gesunken ist, zu benützen und sich in Besitz des Bogens zu setzen. Auch v. 1081 agiert er wie ein Schauspieler. Er rät dem Philoktet, mit dem er herzliches Mitleid empfindet, mit ihnen die Insel zu verlassen und so seinen Leiden ein Ende zu machen (v. 1165 ff.). Als jener dies entrüstet ablehnt, macht der Chor Miene, sich zu entfernen (v. 1180). Philoktet ruft ihn voll Verzweiflung zurück und fleht ihn schliesslich an, ihm ein Schwert zu geben, damit er sich töten könne — ein wirksames Spiel und Gegenspiel. Auch im Oe. Col. ist an mehreren Stellen eine lebhaftere Aktion des aus den Gauältesten von Kolonos bestehenden Chors zu bemerken. In der Parodos (v. 117 ff.) sucht er den Fremden, von dem er gehört, dass er die Keckheit besessen, in den heiligen Hain der Eumeniden einzudringen. Energisch tritt er für die Heiligkeit der Kultstätte ein und fordert den Ödipus auf, den geweihten Ort zu verlassen. Als er sich von ihm sein schreckliches Geschick hat erzählen lassen, übertäubt der Schrecken sein anfängliches Mitleid, und er befiehlt ihm, augenblicklich von hinnen zu gehen. Das Volksdenken ist der Meinung, dass, wer so von den Göttern gezeichnet worden ist, unbedingt schuldig sein muss. Ungemein charakteristisch für das *ἦθος* des gemeinen Mannes ist die Begründung, die er

1) Bergk, Griechische Literaturgeschichte 3. Bd. p. 360 (Berlin 1884).

mit v. 228 gibt: Böses muss man mit Bösem vergelten. v. 510 lässt er sich dann des näheren über Ödipus' Schicksal berichten. Die Neugier, mit der sie ihn ausforschen, ist für den Charakter der *γέροντες* bezeichnend. Gegen Kreon's Anmassung (v. 824 ff.) und gegen die Wegführung der Antigone protestiert er, freilich nur mit Worten. Das mag uns auffallen, da wir uns doch wohl den Chor numerisch dem Kreon und seinen Begleitern überlegen zu denken haben. Wenn er nicht auch tätlich gegen Kreon vorgeht, so ist das zurückzuführen auf die dramatische Gebundenheit des Chors, die eine derartige Aktion unmöglich macht, wenigstens in der Regel [1]). Dasselbe gilt auch von der nun folgenden (v. 860 ff.) Vergewaltigung des Ödipus Auch da beschränkt sich der Chor darauf, zu warnen, zu drohen und endlich seine Gaugenossen zu hilfe zu rufen, obwohl er selbst zu einem tatkräftigen Einschreiten stark genug wäre. Unrichtig beurteilt Muff [2]) die Haltung des Chors, wenn er sie aus seinem *ἦθος* zu erklären sucht: „Der Chor steht ganz auf Seiten des Ödi-

---

1) Auch im Aesch. Agam. v. 1347 ff. (Wecklein) bleibt es beim Überlegen. Diese äusserst charakteristische Szene weist immerhin in gewissem Sinne den äussersten Punkt auf, bis zu dem die griechische Tragödie mit dem Problem des Chores gelangte. Der Chor. sonst öfter in Halbchöre geteilt, ist hier gänzlich aufgelöst. Nicht mehr der Chor als solcher spricht, sondern die einzelnen Choreuten. Sie haben den Todesruf Agamemnons gehört und beraten nun nach Art einer Abstimmung, was zu tun ist. Sehr realistisch ist die Kollektivpersönlichkeit des Chors in Einzelindividuen mit differenzierten Charakteren und Temperamenten zerlegt: die einen sind für energisches Vorgehen, die andern für ruhiges Abwarten, wieder andere sind resigniert, manche endlich stehen der Tatsache der Ermordung selbst skeptisch gegenüber. cf. schol. zu v. 1347.

2) Chr. Muff, Die chorische Technik des Sophokles p. 297 (Halle 1877).

pus und verurteilt mit aller Entschiedenheit das Tun des Kreon; ja er nimmt einmal einen Ansatz, dessen Frevel zu hindern, und legt Hand an ihn. Aber das gebieterische Wesen desselben schüchtert ihn ein, und so lässt er schliesslich doch Tatkraft und Energie vermissen ... Nur die Autorität des Mannes, sein fürstlicher Rang und vor allem sein kühner Mut hielten sie ab, ihm ernstlich zu Leibe zu gehen." — Endlich können wir auch im Ajas eine derartige freiere Gestaltung des Chores konstatieren, so wenn er v. 866 auf der Suche nach Ajas ist und über die Mühen und die Erfolglosigkeit seines Tuns in Klagen ausbricht. Diese seine Betätigung geht allerdings nicht aus eigener Initiative hervor, sondern er ist dazu von Tekmessa (v. 803) aufgefordert worden.

Dies sind die nicht eben zahlreichen Stellen bei Sophokles, wo man von einer eigentlichen Aktion des Chores reden kann. Ein allgemeiner Grundsatz des Dichters ist es, den Chor niemals so aktiv werden zu lassen, dass er den Verlauf der dramatischen Handlung stören oder gar in Frage stellen könnte Lieber entschliesst er sich, eine kleine Unwahrscheinlichkeit mit in Kauf zu nehmen, um die Durchführung seines Entwurfes zu ermöglichen (cf. o. der Chor im Oe. Col.) Von diesem Standpunkt aus ist auch das Schweigen des Chores zu verstehen. in Momenten, wo er, nicht wie die Spieler in Illusion befangen, durch Aufklärung die ganze Handlung in andere Bahnen lenken würdn. Die lebhaftere Beteiligung des Chors an der Handlung ist noch ein Überrest aus dem Drama des Äschylus, bei dem in den Eumeniden und Hiketiden noch das ganze Stück sich um den Chor dreht. Auf den sophokleischen Chor dagegen lässt sich mit jenen wenigen Ausnahmefällen der Ausdruck des Aristoteles anwenden. er sei ein *κηδευτὴς ἄπρακτος* (probl. 922 b). Aus der angegebenen Stelle können wir auch ersehen, dass das *πράττειν* von seiten des Chores von Aristoteles durchaus nicht

als das Normale angesehen wurde: *κατὰ δὲ τὴν ὑποδωριστὶ καὶ ὑποφρυγιστὶ* (sc. Tonart) *πράττομεν, ὃ οὐκ οἰκεῖόν ἐστι χορῷ.*

## § 3. Der Chor in seinem Verhältnis zu den Hauptspielern.

Von besonderer Wichtigkeit für das *ἦθος* des Chors ist auch die Stellung, die er den Hauptspielern gegenüber einnimmt. Historisch betrachtet ist aus den Wechselbeziehungen zwischen Chor und Schauspieler das Drama hervorgegangen. So ist auch bei Sophokles der Konnex zwischen beiden ein sehr enger. Die Rücksicht auf den Träger der Hauptrolle war häufig schon für die Wahl des Chores [1]) seitens des Dichters massgebend. Im dramatischen Konflikt steht er meist auf seiner Seite. cf. Arist. probl. 922b: *εὔνοιαν μόνον παρέχεται, οἷς πάρεστιν.* z. B. Elektra v. 121 ff. tröstet der aus älteren Freundinnen bestehende Chor die Elektra, warnt sie vor einem Übermass der Trauer und weist auf Orests Hilfe und die Macht der Götter hin. v. 1058 ff. preist er ihren heroischen Entschluss. Ebenso motiviert der Chor in den Trachin. v. 94 ff. sein Auftreten mit der Absicht, die unglückliche Dejanira in ihrem Schmerz um den abwesenden Gemahl zu trösten. v. 531 ff. wird er von Dejanira in ihre geheimen Machenschaften eingeweiht. — Besonders interessant ist die Stellung, die der Chor im Philoktet zu den führenden Personen einnimmt. Naturgemass ist, dass er zunächst auf Seite seines Herrn Neoptolemos steht und ihm sich gänzlich zur Verfügung stellt (v. 135 ff.). Er führt seine Rolle in dem Überlistungsplane durch, indem er durch seine Heuchelei (v. 391 ff.) die Hinterlist des Neoptolemos noch unterstützt. v. 1072 ist besonders charakteristisch für seine unbedingte Unterordnung unter den Willen seines Herrn. Aber so einseitig und nach

1) vgl. unten § 8.

unserm Empfinden hartherzig gestaltet ihn der Dichter nicht, dass er ihn nicht auch für Philoktets Elend Verständnis und Mitleid haben liesse. Dies tritt schon in der Parodos v. 169 ff. zu Tage, besonders aber im 1. Stasimon (v. 676 ff.), welches für das zweideutige Spiel des Chors bezeichnend ist. Zuerst spricht er in warmen Worten von dem jammervollen Geschick Philoktets und führt sich seine Einsamkeit und Hilflosigkeit lebhaft vor Augen. Kaum jedoch ist Philoktet wieder in Hörweite (v. 718 ff.), so schlägt er andere Töne an und preist ihn glücklich, dass er jetzt endlich erlöst und nach der Heimat gebracht werde. Im ersten Teil des Liedes also fällt der Chor ganz aus seiner Rolle, die ihm die Täuschung und Überlistung des Philoktet zur Pflicht macht. Die traurige Erscheinung des Mannes bewirkt, dass er alles von der „Staatsraison“ ihm Aufgezwungene momentan vergisst und rückhaltlos seinem überquellenden Gefühl sich hingibt. Dagegen wird man als Beweis sympathischen Mitfühlens mit Philoktet wohl schwerlich das Schlummerlied v. 827 ff. heranziehen dürfen, welches auf den müden Dulder erquickenden Schlaf herabwünscht; denn wie v. 833 ff zeigen, stecken dahinter egoistische Absichten: Der Chor rät dem Neoptolemos, die Gelegenheit zur Aneignung des Bogens unverzüglich zu benützen. Ganz im Gegensatz zu v. 676 ff. steht v. 1096, wo er dem Philoktet alle Schuld an seinen Leiden beimisst und verkennt, was andere ihm angetan haben. Ein mehr nach Kategorien mechanisch arbeitender Dichter hätte wahrscheinlich den Chor diese Doppelfigur nicht spielen lassen. Aber das ist an Sophokles gerade so bewundernswert, dass seine Menschen ganze Menschen sind, dass also diese Schiffssoldaten des Neoptolemos bei aller Unterordnung unter den Willen ihres Gebieters doch auch ihr Herz sprechen lassen. Von diesem Standpunkt aus ist die Meinung Bergk's (a. a. O. p. 221) abzuweisen, der in dem zweideutigen Spiel des

Chors eine Anspielung auf den wetterwendischen δῆμος sehen will. „So erscheint der Chor als das getreue Abbild des Volkes, der grossen unselbständigen Masse. Auch das Volk ist leicht bestimmbar und liebt es, jedem Eindruck folgend, ein Unternehmen im ersten Beginnen zu fördern und gutzuheissen, um es dann, wenn ein Umschlag eintritt, fallen zu lassen .... So dient also gewissermassen der Chor dazu, das Abbild des menschlichen Lebens, welches der tragische Dichter unserm Auge vorführt, zu vervollständigen.“ Eine derartige Beziehung aus dem Stück herauslesen zu wollen, erscheint mir sehr gewagt, zumal wenn eine andere Deutung viel näher liegt.

Endlich wollen wir noch auf den Chor in der Antigone und seine Stellung in dem dramatischen Konflikt eingehen. Gänzlich abzulehnen scheint mir die Ansicht, die von Berch[1]) vertreten, von Muff geteilt wird, dass der Chor überall im Sinne des Dichters spreche. Ohne auf Berch's durchaus unberechtigte ästhetische Kritik an der Antigone des nähern einzugehen, will ich nur das den Chor betreffende Argument herausgreifen. Über die Bestattungstat der Antigone äussert er sich dahin: „Nimmermehr durfte und konnte der Dichter über eine verdienstvolle Handlung so ausdrücklichen Tadel durch den Mund des Chores aussprechen lassen, wie er es in den v. 371, 383, 604, 853, 873, 875, 929 getan hat.“ Daraus gehe hervor, dass es nicht in der Absicht des Dichters lag, die Bestattung als eine preiswürdige Tat hinzustellen. Wie stellt sich nun in Wirklichkeit der Chor zu Antigones Tat? v. 211 beugt er sich vor der Gewalt des Königs, doch klingt seine Missbilligung leise aus seinen Worten heraus. v. 216 lehnt er den an ihn gerichteten Auftrag

1) in der Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1873 p. 1 ff.

Kreons, die Bewachung des Leichnams zu übernehmen, mit dem Hinweis auf sein Alter ab. v. 278 spricht er deutlicher seine wahre Meinung aus, die Götter hätten sich des Toten angenommen. v. 383 bezeichnet er Antigones Tat als eine *ἀφροσύνη*, obwohl er sie doch eigentlich billigt. v. 471 tadelt er ihren harten, unnachgiebigen Sinn, ebenso v. 604. Trotzdem ist sich Antigone der Sympathie des Chors wohl bewusst (v. 504). Während er bisher dem Kreon nicht nur nicht zugestimmt, sondern sogar seine Bedenken geäussert hat, zeigt er sich v. 681 ziemlich charakterlos und unterwürfig gegen den König. Seine Zweideutigkeit zeigt sich auch bes. v. 724 in dem Konflikt zwischen Kreon und Haimon. Dagegen vermag ich mit Bellermann[1]) in v. 853 ff. keinen Tadel der Antigone zu erkennen, ebensowenig in v. 929. Ausschlaggebend für die Beurteilung der Haltung des Chors ist v. 872 ff., wo er die *εὐσέβεια* der Antigone anerkennt, aber andererseits die Herrschermacht Kreons als ein gleichberechtigtes Prinzip daneben stellt, ohne die Priorität des ersteren Prinzips zu betonen. Oder wie Berch es richtig formuliert: „er billigt die Motive ihres Handelns, ohne die Konsequenz desselben, ihre Auflehnung gegen Kreons Machtgebot gutzuheissen.“ cf. schol. zu v. 872: *οἱ τοῦ χοροῦ τὸ μὲν ἔργον τῆς παιδὸς ἐπαινοῦσιν, οὐ μὴν δὲ θαρσοῦσι καὶ τὴν γνώμην τοῦ βασιλέως διελέγχειν ὡς μοχθηράν.* Dass hinter einer derart schwächlichen Ansicht nicht der Dichter mit seiner Sympathie stehen kann, ist augenscheinlich: so inkonsequent und spiessbürgerlich konnte doch ein Sophokles nicht denken. Wie ist dann aber die Haltung des Chors zu verstehen? Ich glaube, der Dichter wollte in ihm einen zwischen den schroffen Gegensätzen etwas vermittelnden Faktor konstituieren.

---

1) Antigone erkl. von Wolff-Bellermann p. 81 (5. Aufl. Leipzig 1892).

Denn in ihrer Isolierung konnte sich Antigones herber, unbeugsamer Charakter um so wirksamer abheben. Dagegen würde ein in seinen sittlichen Anschauungen auf gleicher Höhe stehender Chor den Eindruck ihres Heroismus beeinträchtigt haben.

### § 4. Die Mittlerstelle des Chores.

Damit sind wir bereits zu einer neuen Seite im *ἦθος* des Chors gelangt, zu seinen zwischen den Gegensätzen vermittelnden Qualitäten. Mitten in dem heftigsten *ἀγών*, wo die beiden das Stück beherrschenden Prinzipien auf einander stossen und nur eine Entscheidung für oder wider möglich scheint, schliesst sich der Chor keiner Partei an, sondern verharrt in reservierter Neutralität, mahnt beide Teile zu massvoller Besonnenheit und sucht jedem Standpunkt etwas Gutes abzugewinnen. cf. Hor. ars poet. v. 196 ff.:

> ille bonis faveatque et consilietur amice
> et regat iratos et amet pacare timentes.

vgl. auch Muff, a. a. O. p. 137.

Sehr bezeichnend für diese Gestaltung ist Oe. Tyr. v. 404:

> *ἡμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ᾽ ἔπη*
> *ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σ᾽, Οἰδίπους, δοκεῖ,*

ferner v. 523, wo der Chor den heftig erregten Kreon zu beschwichtigen sucht. Zu dieser Stelle bemerkt der Scholiast: *ἐπειδὴ τὸ τοῦ χοροῦ προσωπον ἰσόρροπον δεῖ ἐν ταῖς διαίταις εἶναι. διὰ τοῦτο καὶ νῦν παραμυθεῖται τὸν Κρέοντα.* Auf die Fragen des Kreon gibt er nur ausweichende Antworten. In dem gleichen Sinn, aus dieser Vermittlerrolle heraus, sind auch zu verstehen: Oe. Tyr. v. 616, 650, 681; zur letzten Stelle cf. schol.: *ὁ χορὸς ὑπὲρ ἀμφοτέρων ἀπολογεῖται.* — Auch in der Elektra, wo die Sympathien des Chores, wie aus der Parodos ersichtlich, auf Seiten der Elektra stehen, wahrt der Chor

in seinen Äusserungen meist einen vermittelnden Standpunkt. Besonders charakteristisch zeigt sich das in dem Streit zwischen den beiden Schwestern Elektra und Chrysothemis, v. 369 ff.:

*μηδὲν πρὸς ὀργὴν πρὸς θεῶν· ὡς τοῖς λόγοις*
*ἔνεστιν ἀμφοῖν κέρδος, εἰ σὺ μὲν μάθοις*
*τοῖς τῆσδε χρῆσθαι, τοῖς δὲ σοῖς αὕτη πάλιν.*

Dagegen v. 464 gibt er der Elektra Recht; v. 610 zeigt sich schon im sprachlichen Ausdruck eine gewiss beabsichtigte Zweideutigkeit, so dass man nicht weiss, ob man die Worte auf Elektra oder Klytämestra beziehen soll. (cf. Bellermann's Ausgabe p. 53). v. 830 sucht er Elektra, aus deren Mund er eine lästerliche Rede befürchtet, zu beschwichtigen mit den Worten: *μηδὲν μέγ' ἀΰσῃς.* Dazu schol.: *ἐν τοῖς προφανέσι καὶ ἀθεραπεύτοις πάθεσι μετριάζειν αὐτὴν ἀξιοῦσιν.* Seine neutrale Haltung deckt der Chor vielfach auch mit Sentenzen: El. v. 990 u. 1015, wo er die *πρόνοια* preist.

Für unser Gefühl hat diese Zwitterstellung des Chors etwas Befremdendes. Ich glaube nicht, dass sie aus dem Abhängigkeitsverhältnis zu erklären ist, in welchem der Chor seinem jeweiligen realen *ἦθος* entsprechend zu den führenden Personen steht, oder dass etwa das vielfache Hin- und Herschwanken die Unentschiedenheit und Charakterlosigkeit der grossen Masse andeuten solle. Dieser Habitus des Chors ist vielmehr nach meiner Meinung aus dramaturgischen Gesichtspunkten zu erklären. Der Dichter wollte neben die scharf ausgeprägten, schroff an ihren Tendenzen festhaltenden Hauptspieler nicht noch eine Figur von ausgeprägtem Charakter stellen, worunter notwendig ihre Grösse hätte leiden müssen. Andrerseits war ihm der Chor willkommen als ein Faktor, der in der Hitze des Gefechtes zur Ruhe mahnen konnte und die Zuschauer nach aufregenden Szenen für einen Moment aufatmen liess. Nur so ist auch die Passivität des Chores

im Ajas zu erklären, wo er bei dem Streit um die Bestattung des Helden nicht energisch für seinen Führer eintritt [1]).

## § 5. Der Chor äussert sich über die Bühnenvorgänge.

Weitaus am häufigsten finden wir den Chor so gestaltet, dass er, sei es in längeren Chorliedern oder kurzen Dialogpartien, zu der gerade sich abspielenden Handlung sich äussert. Dabei zeigt er sich aber keineswegs hoch über sie erhaben, sondern er steht mitten in ihr, äussert nur solche Gedanken und Gefühle, wie sie im gegebenen Augenblick in ihm entstehen mussten. Diese Art, den Chor zu verwenden, ist vielleicht die häufigste und lässt sich mit sehr vielen Stellen belegen. Aus den vielen möchte ich nur einige Beispiele herausgreifen. Oe. Col. 1447 ff. begleitet der Chor die Donnerschläge, welche das Ende des Ödipus ankündigen, mit seinen Betrachtungen, aus denen das Gefühl menschlicher Kleinheit gegenüber der überwältigenden göttlichen Macht spricht. Ein sehr interessantes Beispiel gegen die Schlegel'sche Auffassung des Chors „als des Sprechers der gesamten Menschheit", bietet Oe. Tyr. v. 463 ff. In diesem Liede prägt sich der Eindruck aus, den die unmittelbar vorhergehende Phase der Handlung, die unerwarteten Enthüllungen des Tiresias, auf den Chor macht. Nur aus seinem ἦθος heraus d. h. aus seinem unbedingten Vertrauen auf den Retter und Wohltäter seines Vaterlandes, wie es sich bes. v. 505 ff. ausspricht, ist seine Beurteilung der Sachlage zu verstehen, wenn er auch jetzt noch die bange Frage nach dem Mörder des Laios aufwirft, an Tiresias' Seherkunst zweifelt und der Unsicherheit menschlicher Weissagekunst die göttliche Weisheit gegenüberstellt. Der Chor zeigt sich völlig in der Handlung befangen (er hält

---

1) Anders erklärt dies wieder Muff, a. a. O. p. 88.

den Ödipus für den Sohn des Polybos v. 490) und von einer über der Handlung stehenden Figur kann also keine Rede sein. — Das Gleiche gilt von dem Chor in den Trachinerinnen. Er ahnt so wenig wie Dejanira die verhängnisvollen Wirkungen des an Herakles geschickten Gewandes. In dem Chorlied v. 633 ff. zeigt er eine zuversichtliche und freudige Stimmung, in der er sich die Heimkehr des Herakles in den glänzendsten Farben ausmalt, von der Wirkung des Zaubers ist er fest überzeugt (v. 660 ff.).

Sophokles pflegt nämlich kurz vor Eintritt der Katastrophe, um noch eine tiefere Erschütterung in den Herzen der Hörer eintreten zu lassen, einen Ausblick auf ein glückliches Ende zu geben, und dazu dient ihm ein Lied des Chors, den er dann nicht nur über das geistige Niveau der Durchschnittszuschauer nicht hinaushebt, sondern sogar unter dasselbe stellt. Wie hier Trach. v. 633 ff., so auch Oe. Tyr. 1086 ff., Ant. 1115 ff., Ajas 693 ff. Zu letzterem Chorlied cf. schol.: *εὐεπίφορος δὲ ὁ ποιητὴς ἐπὶ τὰς τοιαύτας μελοποιίας, ὥστε ἐντιθέναι τι καὶ τοῦ ἡδέος.* Dieser Begründung des Scholiasten vermag ich mich allerdings nicht anzuschliessen, weil ich von einem Dichter, der in seinem Ödipus Tyrannos die furchtbarsten Dissonanzen des Menschendaseins auf die Bühne zu bringen und unversöhnt bestehen zu lassen sich nicht gescheut hat, eine Abschwächung des Herben und Furchtbaren als Absicht bei dieser konventionellen Manier nicht anzunehmen vermag [1]). Auch für das *ἦθος* sind diese an der Peripetie der Handlung stehenden Chorlieder interessant. Man muss es nämlich doch auffallend finden, dass der Chor die im Lauf des Dramas zu Tage getretenen Tatsachen so wenig nach der ihnen innewohnenden Tendenz verwertet. Er zeigt eine starke intellektuelle Inferiorität,

1) cf. unten.

über die der Durchschnitt der Zuschauer erhaben war. Ist aber diese Gestaltung des ἦθος Selbstzweck? Ich kann sie mir nur so erklären, dass der Dichter sie vornahm, um bestimmte dramatische Wirkungen zu erzielen. Diese formuliert Römer[1]) in den Worten: „Das Hinausheben der Zuhörer über den in Illusion befangenen Chor und über die Personen des Dramas.“ Dies war der leitende Gesichtspunkt, und es fragte sich für den Dichter dann nur mehr: Ist das Lied des Chores mit seinem ἦθος vereinbar? Diese Frage müssen wir bejahen, zumal wenn wir all die Voraussetzungen berücksichtigen, die in dem πρόσωπον des Chors gegeben sind, in dem Vorstellungskreis der Zuhörer aber fehlen z. B. im Oe. Tyr. das unbedingte Vertrauen des Chores auf seinen Retter Ödipus, das in seiner Gefühlswelt eine zentrale Stellung einnimmt und ihn den vor seinen Augen sich abspielenden Ereignissen gegenüber schon einseitig disponiert.

An anderen Stellen äussert sich der Chor über zukünftige Ereignisse mit richtigerem Blick, aber dann liegen diese seine Vermutungen stets im Bereich und der Richtung dessen, was nach der bisherigen Entwicklung der Handlung mit innerer Notwendigkeit eintreten muss. Also ist auch hier von einer Durchbrechung des realistischen ἦθος nicht die Rede, z. B. wenn der Chor im Oe. Col. v. 1044 ff. sich an die Stelle des zwischen Athenern und Thebanern sich entspinnenden Kampfes wünscht und den Athenern Sieg weissagt (*μάντις εἴμ' ἐσθλῶν ἀγώνων* v. 1090), so geht die Hoffnung auf einen siegreichen Ausgang aus seinem Vertrauen auf die Grösse und Macht der Vaterstadt notwendig hervor. — Auch in der Elektra v. 472 ff. ist die Prophezeiung des Chors wohl motiviert

---

1) Römer, Zur Kritik und Exegese von Homer, Euripides, Aristophanes. Abh. der Akademie p. 606 Anm. München 1901); vgl. auch Einleitung zu den Trachinerinnen v. Nauck p. 22

und nicht etwa als von dem Standpunkt einer allwissenden, das Ganze überschauenden Person gesprochen zu begreifen. Wie die Freundinnen der Elektra selbst sagen (v. 479 ff.), schöpfen sie ihr Vertrauen aus dem nächtlichen Traumgesicht, das Klytämestra gehabt. Dieses Moment verbindet sich mit dem in dem Innern gerade des unphilosophisch denkenden Menschen am stärksten wirksamen sittlichen Postulat einer ausgleichenden Gerechtigkeit. und es entsteht die unumstössliche Gewissheit: Der Tag der Rache wird kommen. Welches Gewicht auf den Traum gelegt wird, sehen wir aus v. 497 ff. Dieses Vertrauen auf Träume, auf Erscheinungen, die im letzten Grund jenseits der Welt des Begreifens liegen, dort, wo die Sphäre des Glaubens beginnt, passt zu dem *γυναικεῖον πρόσωπον* vorzüglich. Daher sagt Kaibel[1]) im Anschluss an dieses Chorlied mit Recht: „Die Chorlieder des Sophokles sind Stimmungsbilder, gemalt in dem Genre, das den vortragenden gemäss ist.“

### § 6. Verhältnis von ἦθος des Chors und Inhalt des Chorlieds.

Im folgenden möchte ich die Frage behandeln, ob und wie weit die einzelnen Chorpartien aus dem ἦθος des jeweiligen Chors heraus zu beurteilen sind, ob die Rücksicht auf das ἦθος des betreffenden Chores für den Dichter ein massgebender Gesichtspunkt war, warum er in jedem Fall gerade diese bestimmten Lieder dem Chor in den Mund legte. Diese wichtige Frage aufzuwerfen wurde ich angeregt durch O. Hense[2]), Studien zu Sophokles, in welchen er unter dem Abschnitt „Würdigung der Trachinierinnen“ auch eingehend über den Chor dieses Stückes

1) Kaibel, Sophokles Elektra p. 153 (Leipzig 1896): cf. seinen Vergleich mit Oe. Tyr. 1086: *εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμί* p. 148.

2) O. Hense, Studien zu Sophokles (Leipzig 1880).

handelt. Die ganze Richtung seiner Gedanken geht dahin, dass er zwischen dem ἦθος dieses Jungfrauenchores und dem Inhalt der Chorlieder sehr enge Beziehungen konstatiert, oder, mit anderen Worten, die Chorlieder aus dem ἦθος des Chors ableitet. So gleich in der Parodos v. 94 ff. In sehr poetischer Diktion führt Hense uns diesen Jungfrauenchor vor Augen: „Diese Mädchengestalten zeigen die Naivität eines jugendfrischen Herzens . . . . Lebhaft ist die Freude, die diese Mädchenschar an Lied und Festreigen empfindet. Die Flöte nennen sie einmal (v. 217) die Herrscherin ihrer Seele. In ihren Liedern atmet Kraftfülle und Innigkeit, ja ein gewisser Überschwang der Empfindung, das Vorrecht der Jugend (633 ff., 957 ff.). Ein lebendiger Verkehr mit der Natur leiht ihren Empfindungen Anschaulichkeit und Stärke, so die Nacht mit dem klagenden Vogel (105 *οἱά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,* 963 *ὀξύφωνος ὡς ἀηδών*) und den glänzenden Sternen wundern (94, 130 ff.); auch das Meer, das der nimmer müde Notos aufregt oder ein Boreas, dessen Wogen gehen und wieder kommen (112 ff.). Die naive Freude an der Lichtfülle des südlichen Tages und dem Glanze des Helios findet ihren Widerschein in der empfundenen Anrede an den Gott, welche das Auftreten der jugendlichen Schar begleitet (94 ff.). Ein frommer Sinn und kindliches Vertrauen (126 ff.) lässt sie ihren Blick zu den Göttern wenden; sie wissen es, dass Zeus seinen Kindern ein Hort und Berater ist (139 ff.).“ Soweit Hense. Zu diesen Ausführungen möchte ich bemerken, dass H. mir überall zu viel herauszulesen scheint. Ich halte es für undenkbar, dass Sophokles mit diesen Einzelzügen den Jungfrauenchor als solchen hat charakterisieren wollen. All das sind poetische Ausmalungen, die er sicherlich auch bei einem andern Chor angebracht hätte. Wir müssen uns eben vergegenwärtigen, dass wir es in den Chorliedern überhaupt mit einer besonders poetischen und farben-

reichen Diktion zu tun haben. Die Gleichnisse von der Nachtigall, dem Meer gehören zu dem eisernen Bestand der poetischen Sprache der Griechen, „die naive Freude an der Lichtfülle des südlichen Tages und dem Glanz des Helios" zieht sich durch alle Dramen hindurch, und ist überhaupt dem Griechen eigentümlich. Ebenso verfehlt sind an Hense's Ausführungen die folgenden Sätze: „Es bedarf keines besonderen Kenners des weiblichen Herzens, um es begreiflich zu finden, dass es gerade diese Episode[1]) aus der Jugend der befreundeten Herrscherin ist, welche in dem Innern dieser Mädchen ein teilnehmendes Mitempfinden wach ruft. Diese Erzählung setzt ihre Phantasie in Bewegung. Wenn sie uns von dem wütenden Kampfe singen, den einst Herakles mit dem Stierungetüm bestand um den Besitz der Dejanira, so empfand der Hörer den feinen Reiz des Kontrastes, der darin liegt, dass uns die Schilderung einer so grotesken Kampfesszene aus dem Munde zarter Jungfrauen entgegen tönt." Ferner mit Bezug auf v. 831 ff.: „Nicht minder hinterlässt die Erzählung von dem wilden Kentaur und seinem verderblichen Gifte in ihnen einen unauslöschlichen Eindruck. Wir erinnern uns der Tage der Kindheit, wo wir Geschichten von sagenhaften Unholden lasen, mit Schauder und doch mit einer Art von Entzücken: so verweilen die Mädchen bei dem Nessoszauber und können sich kaum genug tun, die furchtbare Wirkung des Giftes auszumalen, „das der Tod erzeugte und der schimmernde Drache genährt hat" [2]).

Es scheint mir nun eine völlig falsche Methode zu sein, so wie H., die Chorlieder aus dem ἦθος des betref-

---

1) wie der Stromgott Acheloos und Herakles um Dejanira werben.

2) Die Ausführungen Hense's mussten in extenso zitiert werden, weil sie typischen Wert für unsere Frage besitzen.

fenden Chors ableiten zu wollen. Dass das ἦθος die Wahl der Stoffe in den Chorliedern beeinflusst haben sollte, davon kann meines Erachtens keine Rede sein [1]. Jene nach H. so ganz aus dem ἦθος herausgewachsenen Chorpartien hätte Sophokles auch einem nicht aus Mädchen bestehenden Chor in den Mund gelegt. Er fragte sich nicht, welche Geschichten soll ich die Mädchen erzählen lassen, damit ihr ἦθος am schönsten illustriert wird? sondern er wählte sich gewisse Stoffe für die Lieder aus unter dem Gesichtspunkt, dass sie an der betreffenden Stelle der dramatischen Aktion eine bestimmte Wirkung erzielen, nicht aber, dass sie das πρόσωπον des Chors weiter ausgestalten sollten. Wenn wir die Sache ganz allgemein betrachten, so kann die Frage nach dem Verhältnis zwischen ἦθος und Inhalt des Liedes nicht lauten: Welche individuellen Züge ergeben sich für das ἦθος des Chors aus den betreffenden Chorliedern, sondern nur: Sind die Chorlieder ihrem Inhalt nach mit dem realen ἦθος d. h. dem vom Dichter von vornherein festgelegten Charakter des Chors vereinbar? Es kam dem Dichter durchaus nicht darauf an in den Chorliedern den Chor als solchen, um seiner selbst willen näher zu charakterisieren; das Primäre waren für ihn die Stoffe, bei deren Auswahl nicht sowohl die Rücksicht auf Ausgestaltung des ἦθος des Chors als auf wirksame Dramatisierung von massgebendem Einfluss war. Denn es dürfte wohl unmöglich sein im einzelnen nachzuweisen, warum ein Chor von diesem bestimmten ἦθος im gegebenen Fall gerade so sprechen musste, einen inneren Zusammenhang seiner Äusserungen mit seinem ἦθος ableiten zu wollen.

---

1) über den umgekehrten Prozess cf. § 8.

## § 7. Einheitlichkeit in der Gestaltung des Chors.

Realistische Einzelzüge in der Zeichnung des Chors anzubringen lag, wie wir gesehen haben, gar nicht in der Absicht des Dichters, er wollte den Chor nicht in dem Sinn als einen *ὑποκριτής* behandeln, dass er seinen Charakter im einzelnen scharf umgrenzte und je nach Alter, Geschlecht, sozialer Stellung des Chors in den einzelnen Dramen ihm viele eigenartige Detailzüge lieh. Nur selten wird auf solche angespielt. So weist der Chor Oe. Col. 726 auf sein hohes Alter hin, ebenso Ant. 1092 ff. und 681. cf. dazu das schol.: *ὁ δὲ λόγος πάνυ πρεσβυτικῶς καὶ αἰδημόνως εἴρηται.* In der Parodos der Elektra finden wir eine feine Nuancierung, die aus dem *ἦθος* dieses Frauenchores zu erklären ist, und auf die die antike ästhetische Erklärung hinweist. Der Chor verflucht, als er von der Ermordung Agamemnons spricht, nur den Aigisth. v. 127: *ὡς ὁ τάδε πορὼν ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.* Dazu bemerkt das schol.: *λίαν αἰδήμων ὁ χορός, ὃς ἐπὶ τὸν Αἴγισθον τρέπει τὴν αἰτίαν. καὶ γυναικῶν ἐστιν ἴδιον τὸ μηδὲ ἐπὶ τοῖς προφανέσιν ἁμαρτήμασι καταλέγειν ἄλλης γυναικός· καὶ τὸ „εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν" λίαν ἠθικὸν καὶ ἁρμόζον γυναιξίν* [1].

Solche Stellen finden sich nur vereinzelt. Im allgemeinen wollte Sophokles in dem Chor nicht eine Person mit ganz bestimmt umgrenzten Charaktereigenschaften und bestimmtem Vorstellungskreis, mit feststehenden Ansichten auf die Bühne bringen. Das sieht man auch aus den Widersprüchen, die sich in dem *ἦθος* eines und desselben Chores finden. cf. Bergk, a. a. O. p. 449: „Daher darf man auch vom Chore keine Konsequenz, keine feste Ansicht verlangen." Interessant sind von diesem

1) Anders erklärt die Stelle Kaibel a. a. O. p. 91 mit dem Hinweis, dass der Fluch den Blutsverwandten zukomme.

Standpunkt aus die Meinungsäusserungen des Chors im Oe. Tyr. über die Mantik. v. 284 stellt er die Seherkunst des Tiresias direkt neben die Apollos. Ebenso felsenfest zeigt sich sein Vertrauen v. 298: *τὸν θεῖον . . . μάντιν . . . ᾧ τἀληθὲς ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ.* Damit vergleiche man eine spätere Äusserung des Chors v. 500 ff. Inzwischen hat Tiresias seine Enthüllungen gemacht und den Ödipus als Mörder des Laios bezeichnet. Jetzt schwankt der Chor zwischen Vertrauen auf den, der einst sein Vaterland gerettet, und dem Glauben an den Spruch des „göttlichen Sehers" und spricht in diesem Dilemma der ganzen Mantik ein vernichtendes Urteil. Dramaturgische Gesichtspunkte sind es, denen zuliebe der Dichter auf eine einheitliche Durchführung des *ἦθος* verzichtete. An der ersten Stelle sollte der Chor dem Ödipus raten, sich an die Seherkunst des Tiresias zu wenden. Hier wollte er darstellen, wie gross zu Ödipus das Vertrauen seiner Mitbürger war, wenn dieses selbst durch die Enthüllungen des Tiresias nicht erschüttert werden konnte, und sie lieber an der Mantik als an ihrem Wohltäter zweifelten. In beiden Fällen also ist die Weiterentwicklung der dramatischen Handlung der höhere Gesichtspunkt, unter dem der Verzicht auf Vereinheitlichung des *ἦθος* zu verstehen ist.

Ähnliche Beobachtungen können wir am Chor in der Elektra machen. Als Elektra ihren festen Vorsatz kund tut an Aigisthos Rache zu nehmen und ihre Schwester Chrysothemis auffordert mitzuwirken, tritt der Chor in dem sich entspinnenden heftigen Wortwechsel zwischen den Schwestern trotz seiner Sympathie für Elektra auf die Seite der Chrysothemis und rät zur Vorsicht (v. 990 und 1015). Bald darauf entfernt sich Chrysothemis, und nun zeigt er in dem Chorlied v. 1058—1097 ein ganz anderes Gesicht. Dem pietätlosen Verhalten der Chrysothemis stellt er das Beispiel der treu für ihre Eltern sor-

genden Störche gegenüber [1]). Er preist Elektras hochherzigen Entschluss, den er kurz vorher missbilligt hat (v. 1082 ff.), rühmt ihre Weisheit und Güte und wünscht ihrem Beginnen, das in ihrer εὐσέβεια seinen Grund habe, glücklichen Erfolg. Wenn wir diesen plötzlichen Umschlag richtig würdigen wollen, müssen wir uns der eigenartigen Stellung erinnern, die der Dichter den Chor bei derartigen ἀγῶνες einnehmen lässt, einer zwischen den Gegensätzen vermittelnden, alle Härten vermeidenden Figur (cf. § 4). — Einen gewissen Widerspruch findet Kaibel a. a. O. p 153 auch in dem Chorlied 497 ff., wenn er die Epode desselben v 504 ff. dahin erklärt: „der Traum wird sich bewähren, neues Blut wird vergossen werden, und so ist seit Pelops' Tat des Frevels kein Ende," und dann damit vergleicht, dass die Frauen sich später der Tat des Orestes mitfreuen und vergessen, dass Orest blutbefleckt ist, wie es zuvor Klytämestra und dereinst Pelops war. Ich vermag darin keinen Widerspruch zu sehen, weil die Tat des Orestes von ihrem sittlichen Bewusstsein mit Recht doch ganz anders gewertet wird als die früheren Freveltaten im Haus der Atriden. Dagegen schliesse ich mich ganz den Bemerkungen an, die er im Zusammenhang damit über den Chor macht: „Es ist nicht zu verlangen, dass er (sc. der Chor) durch das ganze Drama hindurch einen bestimmten Standpunkt einhält .... Das drückende Gefühl, das in der Epode zum Ausdruck kommt, ist natürliches Empfinden der Frauen, nicht des Chors als einer dramatischen, also einheitlichen Person, die er gar nicht ist."

Aus diesen Beispielen folgt: Das ἦθος des Chors ist für den Dichter nicht Selbstzweck, sondern der dramatischen Wirkung zuliebe verzichtet er manchmal auf eine

[1]) vgl. zu dem ganzen Chorlied Kaibel, Elektra p 233 ff

einheitliche Durchführung desselben. Überhaupt wollte er in dem Chor nicht eine völlig abgeschlossene, einheitlich entworfene Gestalt geben, und wir dürfen deshalb an ihn nicht alle die Forderungen stellen, die wir an einen Spieler zu stellen gewohnt sind.

## § 8. Wahl des Chores durch den Dichter.

Wenn wir auch in § 6 die Frage, ob das ἦθος des Chors den Inhalt der Chorlieder beeinflusse, verneinen mussten, so bleibt doch die weitere Frage bestehen: Ist nicht die Wahl des Chors bedingt durch das Sujet des Stückes? Schon bei oberflächlicher Betrachtung der Dramen sehen wir, dass der Chor in der Regel aus Leuten besteht, die in einem näheren Verhältnis, meist als Untertanen, Diener, Gefolgsleute zu dem Protagonisten oder einem andern der Hauptspieler stehen. Ein derartiger Anschluss an die Hauptfaktoren des Dramas war unbedingt nötig, wenn der Chor nicht als isolierter Zuschauer erscheinen, sondern in die Handlung verwoben werden sollte. Ist dies die allgemeine Tendenz, die der Wahl des Chores zu Grunde liegt, so gab es für den Dichter doch verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung. Seine Kunst zeigt sich darin, dass er sich für diejenige Zusammensetzung des Chors entschied, die sich am besten und einwandfreisten mit der dramatischen Komposition verbinden liess.

Der Chor in den Trach. des Sophokles besteht aus Jungfrauen. Gerade an diesem Stück sehen wir, dass bei der Wahl desselben bewusste Absicht des Dichters im Spiele war. Dass er keinen Chor von Männern auf die Bühne brachte, ist nicht zu verwundern, da der Chor, wie oben ausgeführt, in der Regel zu einer der Hauptpersonen in näherem Verhältnis stehen muss. Aber wenn er gerade einen Jungfrauenchor wählte, so geschah dies wohl vor allem deshalb, um die Inszenierung der Intrigue gegen

Herakles eher zu ermöglichen. Dass der Chor nach der Erzählung der Dejanira von dem Nessoszauber sie nicht energisch warnt, erscheint uns bei unerfahrenen Mädchen als *πιθανόν*, schwerlich bei verheirateten Frauen, die auch als Umgebung der Dejanira in Frage kamen. Diese Passivität aber war nötig zur Durchführung des dramatischen Entwurfes. cf. Schneidewin-Nauck, Einleitung zu Trach. p. 14: „Auch war es bei dem zaghaften und ängstlichen Charakter des liebenden und um Herakles besorgten Weibes von Wichtigkeit, dass die den Chor bildenden Jungfrauen ein entschiedenes Eingreifen in die Angelegenheit der Dejanira sich nicht gestatten.“ Dazu kommt noch, dass diese jugendlich harmlosen Mädchen einen wirkungsvollen Kontrast zu der unglücklichen Dulderin Dejanira abgeben. Diese Auffassung legen mir die Verse: *τὸ γὰρ νεάζον ἐν τοιοῖσδε βόσκεται* u. s. f. (v. 144 ff.) besonders nahe[1].

Auf die dichterischen Absichten im Ajas haben schon die Scholien hingewiesen, wenn sie die Frage erörterten, warum der Chor aus salaminischen Kriegern besteht schol. zu v. 134: *πιθανῶς αὐτῷ ὁ χορὸς ἐσκεύασται ἀπὸ Σαλαμινίων ἀνδρῶν τοῦτο μὲν παρρησιαζομένων ὡς ἐλευθέρων τοῦτο δὲ συμπαθῶς ἐχόντων ὡς πολιτῶν καὶ αἰδημόνως λαλούντων ὡς ὑπηκόων· οὐ γὰρ πιθανὸν ἐξ Ἀχαιῶν εἰσάγειν καὶ διὰ τὸ μὴ συνάχθεσθαι καὶ διὰ τὸ μὴ προσκρούειν τῷ βασιλεῖ, τὸ δὲ τῶν αἰχμαλώτων κηδεμονικὸν μέν, ὡς Αἰσχύλος ἐν Θρῄσσαις, οὐ μὴν εὐπρόσωπον*[2]*· ὅρα γὰρ οἷον αἰχμαλώτους ἐπιτιμᾶν τῷ Μενελάῳ.* Mit triftigen Gründen weisen sie darauf hin, warum der Dichter es abgelehnt hat, einen Chor von

1) Dagegen ist nicht zu billigen die Ansicht Hense's (a. a. O.), dass von dem Jungfrauenchor eine verjüngende Rückwirkung auf Dejanira ausgehen sollte.

2) Prof. Römer ergänzt hier, wie er mir freundlichst mitteilte, *οὐδὲ παρρησιαστικόν* wegen des folgenden.

Achäern oder von Kriegsgefangenen einzuführen. Sie finden, dass nur mit den salaminischen Kriegern sich die doppelte Aufgabe des Chores durchführen liess. Einmal sollte er παρρησιάζεσθαι d. h. die sich abspielenden Ereignisse mit dem nötigen Freimut beurteilen, besonders den anmassenden Ansprüchen des Agamemnon und Menelaos entgegentreten. Dies tut er auch v. 1091, 1264, wenn auch mit einer gewissen Vorsicht, die aus dem ἦθος der ὑπήκοοι zu begreifen ist cf. schol. 1091: διάκειται μὲν ὁ χορὸς πρὸς τὸν Τεῦκρον, ἐπεσταλμένως δὲ διαλέγεται διὰ τὸ τοῦ βασιλέως ἀξίωμα. Noch deutlicher spricht sich darüber das schol. 1264 aus: ἐπεὶ οὐ συμβουλεύει διὰ τὸ ἀξίωμα Ἀγαμέμνονος, ὁ χορὸς ἐν τῇ εὐχῇ τὴν γνώμην κατέθηκεν. Andrerseits sollte er mit dem leidenden Helden mitfühlen und doch wieder nur bescheiden ihm an die Hand gehen d. h. ohne zu sehr den Gang der Handlung zu beeinflussen.

Über die Zusammensetzung des Chors in der Elektra gehen die Ansichten auseinander. Bellermann (Einleitung seiner Ausgabe p. 4) spricht die Meinung aus, der Chor bestehe aus Jungfrauen von Mykene, in Übereinstimmung mit der ὑπόθεσις: ὁ δὲ χορὸς συνέστηκεν ἐξ ἐπιχωρίων παρθένων. Dagegen Kaibel a. a. O. p. 89 lässt ihn aus verheirateten mykenischen Frauen bestehen unter Hinweis auf v. 234 und 372 und sagt demgemäss p. 1, es sei nicht glaublich, dass schon Aristophanes von Byzanz den Chor der Frauen für einen Jungfrauenchor erklärte; die echte Fassung des zweiten Absatzes der ὑπόθεσις scheine durch eine jüngere verdrängt zu sein. Aber beide von ihm herangezogenen Stellen sind meines Erachtens nicht beweiskräftig. Der Vergleich μάτηρ ὡσεί τις πιστά (v. 234) lässt sich auch mit dem ἦθος einer unverheirateten Frau vereinen, und die Anrede ὦ γυναῖκες (v. 372) wird in den Trach. v. 225, 385, 663, 673 auch Jungfrauen gegenüber gebraucht. Ob es verheiratete oder

unverheiratete Frauen sind, lässt sich also mit Sicherheit aus dem Stück nicht entscheiden. Wohl aber weist v. 234, wie auch ihre ganze Haltung darauf hin, dass es ältere Freundinnen der Elektra sind[1]) und zwar aus den vornehmen Geschlechtern des Landes (v. 129). Wie Sophokles zu dieser Wahl kam, erklärt sehr treffend (abgesehen von den erwähnten Einzelheiten) Kaibel, a. a. O. p. 56: „Sophokles suchte einen weiblichen Chor: Gespielinnen der Elektra konnte er nicht einführen, weil sie keine hatte, Dienerinnen des Hauses ebensowenig, da Elektra im väterlichen Hause völlig vereinsamt stehen muss und nicht einmal eine Sklavin zur Vertrauten haben darf. . . . Sophokles hat daher verheiratete Frauen, Altersgenossinnen der ledig gebliebenen Elektra genommen, die vornehmen Familien angehörig am Geschick der Dynastie nicht nur menschlichen, sondern auch politischen Anteil nehmen."

Einen interessanten Einblick in die Gesichtspunkte, die für den Dichter bei der Wahl des Chors massgebend waren, eröffnet die Antigone. Trotzdem die Heldin eine Jungfrau, ist der Chor, wie die *ὑπόθεσις* bemerkt, zusammengesetzt *ἐξ ἐπιχωρίων γερόντων*. Den Grund für diese bemerkenswerte Abweichung von der gewöhnlichen Technik sehen Muff und Nauck darin, dass es sich in diesem Stück um einen Konflikt mit der Idee des Staates handelt, den zu begreifen Mädchen nicht imstande gewesen wären. Diese Motivierung scheint durchaus zutreffend. Mit den Trachinerinnen eröffnet sich an dieser Stelle ein ganz lehrreicher Vergleich. Während es dort dem Dichter darauf ankam, dass der Chor sich nicht mit zu grossem Verständnis der Sachlage an der Handlung beteilige und ihren Verlauf eventuell durchkreuze, zeigt er sich in der Antigone bestrebt, ihn mit den Vorgängen in näheren Zusammenhang zu bringen, eben durch Wahl

---

1) Dagegen bei Kaibel „Altersgenossinnen."

eines Gerontenchors. Beide Gesichtspunkte also waren für den Dichter in dieser Frage massgebend, und je nach den näheren Verhältnissen trat der eine oder der andere ausschlaggebend in den Vordergrund.

Bei Euripides liegen die Verhältnisse im ganzen ebenso. In der Andromache besteht der Chor *ἐκ Φθιωτίδων γυναικῶν* (cf. ὑπόθεσις), in der Hekabe *ἐκ γυναικῶν αἰχμαλωτίδων Τρῳάδων συμμαχησουσῶν τῇ Ἑκάβῃ*, in der Elektra aus argivischen Bauernmädchen, in der Helena aus gefangenen Griechenmädchen, in der Iph. Taur. aus Dienerinnen der Iphigenie. In allen diesen Fällen ist der Chor mit Rücksicht auf die Hauptperson gewählt. — Dagegen im Hippolyt ist er aus trözenischen Frauen zusammengesetzt. Hier bestand eventuell auch die Möglichkeit, wie sonst die Diener des Titelhelden, das Gefolge des Hippolyt als Chor zu wählen. Freilich liegt auf der Hand, dass bei einem solchen Chor die Intrigue gegen Hippolyt und die Darstellung der Leidenschaft Phädras eine Unmöglichkeit war. Auch nachdem der Dichter trözenische Frauen zum Chor bestimmt hatte, musste er, wie wir noch sehen werden[1]), manche Einzelzüge einfügen, um die dramatische Komposition einwandsfrei zu gestalten. — An den für die Wahl des Chores massgebenden Gesichtspunkten gemessen stellt sich der Chor in der Medea bis zu einem gewissen Grad als eine Anomalie dar. Warum ihn der Dichter nicht aus Männern oder Mädchen bestehen liess, ist leicht zu erkennen. Denn Frauen konnten die Medea am leichtesten verstehen, und für die Verletzung ihrer Frauenwürde mussten sie am ersten ein mitfühlendes Herz haben. Aber nach der *ὑπόθεσις* setzt sich der Chor *ἐκ γυναικῶν πολιτίδων* zusammen d. h. aus korinthischen Frauen, und gegen deren Königshaus sinnt Medea so furchtbare Rache. Wenn Medea

1) cf. § 15.

den Chor in ihre ränkevollen Pläne einweiht, so bleibt, so wahrscheinlich es ist, dass die Frauen für Medeas gekränkte weibliche Ehre eintreten, es doch ein *ἀπίθανον*, dass sie die Hände in den Schoss legen, wo es sich um das Leben ihrer Königstochter handelt. Dieser Zwiespalt bleibt bestehen. Ob es dem Dichter möglich gewesen wäre durch Einführung eines andern Chores ihn zu vermeiden, lässt sich schwer beurteilen. Auf jeden Fall hat er, wie beim Hipp., so auch hier alles getan, um nach der getroffenen Wahl die Ökonomie des Dramas möglichst wahrscheinlich zu machen (cf. § 15).

### B. Idealistisches ἦθος.

Unter idealistischem ἦθος möchte ich diejenige Seite in der Ethopoiie des Chors verstanden wissen, der zufolge sich der Chor über den ihm nach seinem realen ἦθος (z. B. von Schiffssoldaten, Geronten) zukommenden Gedankeninhalt zu allgemeinen Betrachtungen über abstrakte, religiöse, bei Euripides auch philosophische Themata erhebt.

### § 9. Der Chor ergeht sich in allgemeinen Betrachtungen.

Man kann bei den hier in Frage stehenden Fällen in der Regel nicht davon reden, dass die meist abstrakten Gedanken, die der Chor äussert, direkt ein Verstoss gegen sein realistisches ἦθος seien. Mit Vorliebe verwendete Sophokles Chöre von bejahrten Männern und hatte so den Vorteil für sich, ihnen derartige allgemeine Betrachtungen, die er einzustreuen für nötig fand, in den Mund legen zu können, ohne einen Verstoss gegen das *εἰκός* sich zu schulden kommen zu lassen. Denn Leuten in höherem Alter ist es ja eigen, die Tatsachen des Lebens reflektierend in sich aufzunehmen, einzelne Fälle zu verallgemeinern, das Fazit aus verschiedenen Erscheinungen zu ziehen, aus dem Schatz ihrer eigenen Lebenserfahrung

andern mitzuteilen. Aus dem vorliegenden Fall heben sie das Typische, allgemein Gültige heraus, verknüpfen ihn mit ihren eigenen Erlebnissen, und so entsteht ein Gemisch von Gedanken, die allgemein gefasst sind und solchen, die sich auf den einzelnen gegebenen Fall beziehen. Gerade dies ist nun die Eigenart der im folgenden zu behandelnden sophokleischen Chorlieder, dass sie in ihrem ersten Teil von allgemeinen Sätzen ausgehen und im zweiten die Anwendung auf den vorliegenden Fall machen. Freilich ist die Meinung kaum haltbar, dass Sophokles von diesen psychologischen Erwägungen aus die Chorlieder in dieser Weise komponiert hat, er dachte wohl nur an dramaturgische Momente. Es kam ihm nämlich darauf an, von den allgemeinen, abstrakten Ausführungen wieder den Weg zu der sich abspielenden Handlung zu gewinnen. Wenn nun auch für den Dichter nur diese sozusagen technischen Momente massgebend waren, so ist seine Kompositionsart doch auch jener psychologischen Deutung fähig. Auf jeden Fall konnte und kann dem, der diese Lieder vorgetragen hört, die Harmonie der chorischen Technik mit dem ἦθος dieser Gerontenchöre auffallen.

Eines der für die Manier des Sophokles bezeichnendsten Beispiele ist das 3. Stasimon im Oe. Col. v. 1211—1248. Es ist der prägnante Ausdruck der bei der Betrachtung von Ödipus' leidenreichem Geschick in dem Zuschauer[1]) geweckten pessimistischen Stimmungen, die den Wert des Lebens überhaupt in Zweifel ziehen. Das *μὴ φῦναι τὸν ἅπαντα νικᾷ λόγον* u. s. w. ist durchaus nicht so aufzufassen, als wenn das die Quintessenz dessen wäre, was die Greise von Kolonos an Lebenserfahrung gesammelt. Hier würde man fehl gehn, wenn man mit Hense den Inhalt der Chorlieder in seiner Weise für die Konstruk-

1) Hier ist das Schlegel'sche Wort vom „idealisierten Zuschauer" am ersten am Platz.

tion des ἦθος des Chors heranzöge und ihn für einen vollendeten Pessimisten hielte. Der Chor soll hier die im Zuschauer im Hinblick auf Ödipus erregte momentane pessimistische Stimmung zum Ausdruck bringen. Ebensowenig ist zu glauben, dass Sophokles in diesem Lied seinem eigenen Pessimismus hat Ausdruck geben wollen, etwa im Sinne einer Parabase; und deshalb darf man es auch nicht ausnützen für die Beurteilung seiner Weltanschauung. Ein derartiges Lied mit seiner müden Resignation ist nur im Munde von Greisen denkbar, die ja erst eigentlich imstande sind, ein Urteil über den Wert des Lebens abzugeben. So hat Sophokles beiden Standpunkten, dem inhaltlichen und dem formalen, Rechnung getragen In der Epode verlässt der Chor den Boden abstrakter Meditationen und macht auf den von Leiden verfolgten Ödipus ihre Anwendung.

Sehr lehrreich für das Verhältnis zwischen realistischem uud idealistischem ἦθος ist das 2. Stasimon im Oe. Tyr. v. 863—910, das in Bezug auf Jokastes skeptische und gotteslästerliche Reden die Gottesfurcht und Reinheit des Herzens preist. Hier ist das reale ἦθος des Chors als Vertreter der πόλις ziemlich in den Hintergrund getreten; denn mit welcher Offenheit und Entschiedenheit sprechen sie von der ὕβρις, von dem, der auf den Pfaden der Sünde wandelt[1]), von der Keckheit, die auch das Heiligste antastet, in einer Weise, dass kein Zweifel bestehen kann, diese schweren Anklagen seien auf Jokaste gemünzt, die sie ihrem realen ἦθος zufolge als ihre Königin wenn nicht lieben, so doch ehrerbietiger behandeln sollten. Diese Eigenheit des sophokleischen Chores hat Jak. Burckhardt[2]) trefflich charakterisiert: „Den

1) man fühlt sich in manchen Wendungen an einen Psalm erinnert.

2) Jak. Burckhardt, Griech. Kulturgeschichte Bd. III, p. 225.

grössten Takt zeigt in der Verwendung des Chors Sophokles. Sein Chor ist da, wo er sich auf die Handlung selbst einlässt, oft unsicher und selbst verblendet; sobald er sich aber zu einer allgemeinen Betrachtung der Gesetze des Daseins sammelt, erhaben, d. h. Sophokles klebt nicht fest an der Fiktion, dass er nur Greise oder Dienerinnen u. s. w. von da und da singen lasse, sondern behandelt den Chor abwechselnd als wirklichen und als idealen Bestandteil; aber auch im letztern Falle lässt er ihn nicht als „idealen Zuschauer“, sondern grösser erscheinen.“ Hier haben wir einen der Fälle, wo der Chor „sich zu einer allgemeineren Betrachtung der Gesetze des Daseins sammelt,“ der *ὑψίποδες νόμοι,* wie er sie nennt und v. 865 ff. in Gleichnissen näher schildert. Die Fiktion, dass der Chor aus thebanischen Geronten besteht, ist ziemlich verblasst. Das geht besonders hervor aus v. 895: *εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι, τί δεῖ με χορεύειν;* der Chor spricht hier nicht mehr aus dem *πρόσωπον* thebanischer Geronten heraus, die Illusion wird aufgehoben, der Chor tritt förmlich aus dem Rahmen des Stückes heraus und wird sich seiner Funktion im Dienst des Dionysoskults bewusst. Von den realen Verhältnissen des Dramas ausgehend, werden die Worte des Chors allmählich zu einer ernsten Mahnung an die im Dionysostheater versammelten *ἄνδρες Ἀθηναῖοι,* unter denen die Zersetzung des alten naiven Götterglaubens schon damals weite Kreise gezogen hatte und an die eine so ernste Predigt zu richten gewiss nicht überflüssig scheinen konnte. Jokaste erscheint als der personifizierte Skeptizismus und Rationalismus jener Zeit. Wenn wir uns nun erinnern, mit welch plastischen Farben die Pest im Oe. Tyr. geschildert ist, so gewinnt die Vermutung an Wahrscheinlichkeit, das Drama sei unter dem Eindruck der grossen Pest in Athen (a. 429) entstanden. Dazu stimmt dann vorzüglich der von uns als Substrat dieses Liedes ange-

nommene sittliche und religiöse Verfall der damaligen attischen Gesellschaft, wie er uns von Thukydides (II, 52 und 53) als Wirkung der Pest so meisterhaft geschildert wird. Zu diesem Chorlied bemerkt Wilamowitz[1]): „Sophokles redete auch in heiligem Ernste zu seinem Volke, als er seinen Chor aussprechen liess: wenn die Schlechtigkeit belohnt wird, und die sittlichen Begriffe sich verwirren, wie es im archidamischen Kriege begann, *τί δεῖ με χορεύειν*; dann hat auch dieser feierliche Gottesdienst keinen Zweck mehr.“ Das Lied ist so das einzige Beispiel einer Parabase bei Sophokles[2]).

Dem *μὴ φῦναι* u. s. w. gleicht an Form und Inhalt das Lied Oe. Tyr v. 1186—1222. Mit einer schmerzlichen Absage an das Leben beginnt der Chor und klagt über die Nichtigkeit des menschlichen Daseins: Alles ist eitel. Auch hier sind diese Gedanken nicht als habituelle Grundstimmung des realen Gerontenchors noch auch als Lebensanschauung des Dichters aufzufassen, sondern als Ausdruck der durch die Peripetie in Ödipus' Schicksal in jeder fühlenden Brust ausgelösten Betrachtungen. Zu dieser Auffassung muss schon die Erwägung führen, dass der Chor nur in diesem Zusammenhang, sonst nirgends in dem Stück, so pessimistischen Gedanken Raum gibt, und weiter unsere Auffassung von dem *πρόσωπον* des Chors (cf. § 7). Nach der allgemeineren Einleitung in der 1. Strophe folgt sofort die Anwendung auf den speziellen Fall, die sich über den ganzen übrigen Teil des Chorliedes erstreckt. — Hieher gehört auch das Lied Ant. v. 582—603. Die im Griechenvolke so tief eingewurzelte Vorstellung von dem Fluch, der sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzt und nimmer rastet, bis er das

1) Wilamowitz, Herakles p. 174 (Berlin 1889).

2) Die Hyperkritik Schneidewin-Nauck's zu v. 895 scheint mir nicht am Platz zu sein; ebenso unnötig die Konjektur Weckléin's in *θροσκειν*.

letzte Glied desselben vernichtet — einen ergreifenden Ausdruck hat sie in der Tragödie des Äschylus gefunden, freilich in der modifizierten Form des δράσαντα παθεῖν — wird vom Chor aufgegriffen und zuerst allgemein ausgeführt, dann die Anwendung auf das Labdakidenhaus gemacht, und endlich klingt das Lied in einer Gegenüberstellung von Zeus' Macht und der Verblendung der Menschen aus. Die hier ausgesprochenen Gedanken sind, wenn auch abstrakter Natur, doch nicht als gegen das reale ἦθος des Chors verstossend zu bezeichnen. Denn es sind nicht sowohl philosophische, als im letzten Grund religiöse Probleme, die hier berührt werden, und besonders auch die Art der Behandlung ist nicht die einer philosophischen Beweisführung, sondern einer religiösen Betrachtung. Religiöse Probleme sind Allgemeingut des Volkes und werden von den weniger Gebildeten, wie den geistig am höchsten Stehenden, angefasst und in irgend einer Weise zu lösen versucht. — Ganz analog gebaut ist der berühmte Hymnos auf den Eros in der Ant. v. 781—800 und das inhaltsverwandte 1 Stasimon in den Trach. v. 498—530.

Eine Sonderstellung den bisher behandelten Liedern gegenüber nimmt das berühmte Lied in der Ant. v. 332—375: πολλὰ τὰ δεινά u. s. f. ein. Während bisher die abstrakten, allgemeinen Betrachtungen eine geringere Rolle spielten, gewissermassen nur den Grundakkord für den gegebenen Fall angaben und der Zusammenhang mit der Handlung klar auf der Oberfläche lag, sind hier die allgemeinen Betrachtungen das beherrschende Element. Diese tiefsinnigen, weitschauenden Betrachtungen, die sich nicht darauf beschränken, das faktisch Gegebene zu verallgemeinern und zu vertiefen, sondern sich zu einem einheitlichen didaktischen Gedicht zusammenschliessen, sind mit dem realen ἦθος dieses Gerontenchors kaum mehr vereinbar Aber hätte der Dichter, um das ἦθος zu

wahren, auf dieses herrliche Gedicht verzichten sollen, das man geradezu eine poetische Entwicklungsgeschichte der Menschheit nennen könnte? Solche Ansprüche stellte auch der Zuschauer im Theater nicht, wenn er auch wohl merkte, dass hier mehr der Dichter als der reale Chor zu Worte komme.

Aus diesen Beispielen erhellt wohl zur Genüge, dass man einen absoluten Gegensatz zwischen realistischem und idealistischem ἦθος bei Sophokles überhaupt nicht konstatieren, dass in den einzelnen Fällen nur von einem Vorwiegen des einen oder des andern die Rede sein kann.

## § 10. Der Chor in seiner Funktion als abschliessendes Glied des Dramas.

In sämtlichen[1]) Dramen des Sophokles hat der Chor die Aufgabe das Stück zum Abschluss zu bringen, meist in Anapästen. Auch in diesen Schlussworten sind beide Seiten seines ἦθος vertreten. In der Elektra schliesst er mit einem Siegesgruss an Orestes, der durch Leiden endlich zum Ziel der Erlösung gelangt ist, im Oe. Col. tröstet er die verlassenen Töchter des Ödipus und fordert sie auf, von ihrem Wehklagen abzulassen, im Philoktet mahnt er den Neoptolemos und Philoktet an die Abreise — in diesen Fällen bringt der Chor das Stück zu einem äusserlichen Abschluss.

Anderwärts erhebt er sich in den Schlussworten zu zusammenfassenden, allgemeinen Betrachtungen, wie sie die letzte Phase des Dramas oder dessen ganzer Verlauf ihm nahe legt. Im Ajas weist er hin auf die Kurzsichtigkeit menschlichen Denkens, die sich bei den verschiedenen Wendungen der Handlung so deutlich gezeigt hat, bei dem

1) Im Oe. Tyr. ist an der Überlieferung, die die Schlussworte dem Chor zuschreibt, nicht zu rütteln. Die Trach. wollen wir wegen der unsichern Überlieferung nicht in Betracht ziehen.

unerwarteten Selbstmord des Helden, wie bei der Umstimmung des Odysseus[1]). — In den Schlussworten des Oe. Tyr. wendet sich der Chor seinem realen ἦθος entsprechend an die Bewohner Thebens und würdigt das Geschick des Ödipus in ergreifenden Worten. Ausklingen lässt er seine Betrachtung — und damit tritt das idealistische ἦθος in den Vordergrund, sofern man diese Sentenz als Motto über das Stück schreiben könnte — in die alte und doch immer neue Wahrheit, dass man niemand vor seinem Tode glücklich preisen soll. Beide Seiten im ἦθος des Chors sind hier völlig in einander gearbeitet.

Endlich wollen wir noch auf den Schluss der Ant. eingehen. Wie im Ajas und Oe. Tyr., dürfen wir auch hier — im Gegensatz zu den meisten Äusserungen des Chors in dem ganzen übrigen Drama (cf. § 3) — hinter den Worten des Chors den Dichter suchen. Hätte er den Chor, wie Gruppe[2]) meint, „das offenbare und absichtliche Gegenteil“ von seiner eigenen Meinung aussprechen lassen und den Zuschauer aufgefordert, die Lösung in seinem Innern zu suchen, so hätte er den athenischen Bürgern eine Zumutung gestellt, der wohl kaum einige hätten nachkommen können[3]). Am Schlusse des Stückes durfte er ein derartiges Experiment nicht machen; denn da war keine Möglichkeit mehr vorhanden, durch den Verlauf der Handlung die Kurzsichtigkeit und Beschränktheit einer Meinung klar zu machen. Durch das Medium des Chors wirft der Dichter dem Kreon Mangel

---

1) Etwas zu viel scheint herauszulesen Gruppe, Ariadne p. 205 (Berlin 1834).

2) Gruppe, a. a. O. p. 238 ff. spricht ausführlich über diese Schlussworte.

3) cf. Römer, Literarisch-ästhetischer Bildungsstand des attischen Theaterpublikums (Abh. d. k. b. Akad. d. W. phil.-hist. Kl. 1902).

an φρονεῖν vor[1]). Klar und deutlich identifiziert er sich mit Antigone: χρὴ δὲ τά γ' εἰς θεοὺς μηδὲν ἀσεπτεῖν. Dagegen ist die Meinung Boeckh's abzuweisen, der das πολλῷ τὸ φρονεῖν u. s. w. auch auf Antigone bezieht und meint, dass der „Trotzsinn“ ebensosehr an der Antigone als am Kreon und Haimon Gegenstand des Tadels sei. Denn dann wäre, um mit Gruppe zu reden, Sophokles nicht der grosse Sophokles, das Stück wäre „nur eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und der Prosa.“

1) cf. Bellermann zu v. 1348.

Zweites Kapitel.

# Der Chor bei Euripides.

## A. Realistisches ἦθος.

### § 11. Realistische Motivierungen der Parodos.

Wenn wir bei Sophokles feststellen mussten, dass er fast nirgends realistische Einzelzüge anbringt, die die Chöre in schärfer umgrenzten Umrissen, mit bestimmter umschriebenem Charakter erscheinen lassen[1], können wir bei den Chören des Euripides vielfach die entgegengesetzte Tendenz wahrnehmen. Der Dichter gefällt sich darin, sich auf dem Boden des Naturalismus, den er zuerst für die dramatische Poesie entdeckt hatte, zu bewegen und kühne, manchmal fast abenteuerliche Bahnen in seinen dichterischen Gestaltungen einzuschlagen. Recht drastisch tritt uns die Vorliebe des Euripides für realistische Detailmalerei in der Art und Weise entgegen, wie er das Auftreten des Chors in der Parodos motiviert. Überhaupt ist er in der Aneinanderreihung und Verknüpfung der Tatsachen häufig viel peinlicher und sorgfältiger als Sophokles, freilich oft auf Kosten der dichterischen Schönheit.

In der Parodos des Hippolyt motiviert der Chor trözenischer Frauen v. 121 ff.[2] sein Auftreten damit, dass er auf dem Wäscheplatz von einer Freundin die Kunde von der Erkrankung der Königin erhalten habe. Das Motiv, ganz aus der Sphäre des alltäglichen Lebens

1) cf. § 7.

2) Euripides wird nach der Textausgabe von Nauck. 1. Bd. 1903. 2. Bd. 1901 zitiert.

gegriffen, ist an sich betrachtet vorzüglich für den Zweck, den der Dichter verfolgt, geeignet. Aber wer empfindet nicht den grellen Widerspruch[1]) zwischen jenem der unverfälschten Alltäglichkeit entnommenen Inhalt und der Diktion, in der er auftritt! Freilich dürfen wir unser Empfinden nicht sofort mit dem antiken identifizieren. Wichtig für die antike Beurteilung dieses Moments ist Aristot. poet. 1460 b: *τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἠθικοῖς μήτε διανοητικοῖς.* Darnach mussten also die Dichter gerade in den *ἀργὰ μέρη*, in den Partien, die weder durch *ἦθος* noch durch *διάνοια* bedeutend waren, besondere Sorgfalt auf kunstvolle *λέξις* verwenden. Da nun Aristoteles zu diesem Urteil nur auf induktivem Wege d. h. von den gegebenen Dramen aus gelangte und es ohne jeden Tadel ausspricht, so müssen wir schliessen, dass, was unserm Geschmack unerträglich erscheint, ein fester Usus in der griechischen Tragödie war und demgemäss auch von dem griechischen Publikum anders empfunden wurde, als von uns. — Auffallend ist, dass wir in einem andern Drama dieses Wäschemotiv wiederholt finden. In der Hel. v. 179 ff. hat der aus gefangenen Griechenmädchen bestehende Chor auf einem Wäschetrockenplatz die Wehklagen Helenas vernommen. Auch hier ist das Triviale mit den herrlichsten poetischen Farben aufgeputzt. Kein Wunder, dass schon von Aristophanes, dem schärfsten Kritiker des Euripides im

---

1) cf. Wilamowitz, Hippolyt p. 193 Berlin 1891: „Dass Eurip. die Gedanken sehr richtig schildert, die in solchem Falle nicht bloss Athenerinnen beim Erkundigungsbesuche austauschen, ist sehr wahr, und dass die Trozenerinnen zum Waschen vor die Stadt an die Quelle *Χρυσορρόα* gehn, wird damals wie heute zugetroffen haben. Aber diese Wahrheit steht in grellem Missverhältnis zu den pompösen Worten, und das Lied ist deshalb unerfreulich.“

Altertum, dieses Motiv verhöhnt wurde in den ran. v. 1339:
*κάλπισί τ' ἐκ ποταμῶν δρόσον ἄρατε θέρμετε δ' ὕδωρ.*

Der gleichen Sphäre gehören auch einige andere Motivierungen an. Elektra v. 167 ff. tritt der Chor argivischer Bauernmädchen zu dem Gehöfte, wo Elektra als Bauernfrau lebt. Wie umständlich motivieren sie ihr Auftreten! Ein Mykenäer kam zu ihnen und teilte ihnen mit, in drei Tagen werde das grosse Herafest in Argos gefeiert. Nun sind sie gekommen, um Elektra dazu einzuladen. Realistisch gezeichnet ist, wie sie auf die ablehnende Antwort Elektras, welche auf ihre Trauer um den toten Vater hinweist, nur insofern eingehen, als sie sagen, sie könnten ihr mit neuen Festgewändern aushelfen, als wenn das der springende Punkt wäre. Damit soll ihre jugendliche Naivität veranschaulicht werden. Welche Mühe hat hier Euripides verwendet, um das Auftreten des Chors wahrscheinlich zu machen! Aber die ganze Motivierung — abgesehen davon, dass sie anachronistisch ist — fällt aus dem Rahmen des Stückes heraus, ist künstlich hineingetragen und für unser Empfinden entbehrlich. Auf eine weitere Unebenheit weist Kaibel, a. a. O. p. 56 hin, es leuchte nicht ein, warum die Mädchen dableiben und das Herafest vergessen, die dramatische Wahrscheinlichkeit seines Chors habe der Dichter über die Motivierung hinaus nicht weiter erwogen (anders in der Elektra des Sophokles). Euripides wird in dem Bestreben alles zu verknüpfen oft gekünstelt und unnatürlich, bei Sophokles vollzieht sich alles weniger gemacht.

Natürlicher ist die Motivierung in der Iph. Aul. v. 164 ff. Die Frauen aus dem Aulis gegenüberliegenden Chalkis erzählen, wie sie die Neugier trieb, das Griechenheer zu sehen. Diese Erfindung ist aus dem weiblichen Charakter heraus geschöpft und wohl gelungen. Das ἦθος der Frau zeigt sich besonders ausgeprägt v. 187 ff.,

wo sie erzählen, wie sich ihnen die Wange vor Scham rötete, als sie dem Heereslager sich näherten. Dies ist ein Einzelzug, wie ihn Sophokles nie, Euripides so oft angebracht hat und dessen Vorhandensein, bezw. Fehlen für beide Dichter charakteristisch ist. — Endlich ist noch zu erwähnen die Motivierung im Jon, wo der Chor aus Dienerinnen der Kreusa besteht. Sie ist wieder aus dem alltäglichen Leben gegriffen und wohl geglückt. Die Dienerinnen haben (v. 233 ff.) von ihrer Herrin „Urlaub“ bekommen, um die Herrlichkeiten des berühmten delphischen Tempels anzusehen. Dieses Auftreten liess sich mit geringem Aufwand als *εἰκός* hinstellen und leicht einflechten in die dramatische Aktion.

Dies sind die besonders markanten Fälle, in denen Euripides die Parodos des Chors durch Züge des realen, alltäglichen Lebens motiviert. Irgend eine Motivierung, sei es Teilnahme, die Absicht zu trösten u. ä. ist ja immer bei Euripides zu finden. Hier kam es mir nur darauf an, für die dem Euripides charakteristische Art Beispiele anzuführen.

## § 12. Absichtliche Ausgestaltung des *ἦθος* des Chors.

In diesem Zusammenhang muss auch bei Euripides, wie (§ 6 und 7) bei Sophokles, die Frage aufgeworfen werden: hat sich Euripides bemüht, die Chöre nach der Seite ihres realen *ἦθος* mit individuellen Einzelzügen auszustatten, oder hat er sich damit begnügt, wie Sophokles, darauf zu achten, dass der Gedankeninhalt zum *ἦθος* passe, oder schärfer formuliert: hat er bloss eine negative oder auch eine positive Arbeit geleistet? Dies letztere müssen wir bei ihm unbedingt bejahen. Geflissentlich und mit sichtlicher Freude hat er, wie wir oben (§ 11) schon beobachten konnten, die Chöre mit realistischen Detailzügen ausgestattet.

Vielleicht das schönste Beispiel für solche Ausge-

staltung des realen ἦθος findet sich in der schon erwähnten Parodos des Jon v. 184 ff. Gleich der Anfang derselben ist von einer bestrickenden Realistik. Die Mädchen bemerken mit dem Staunen des Menschen, der nie über die Grenzpfähle seines Heimatortes hinausgekommen ist, dass es auch anderswo als in Athen Kultbilder des Apollon und der Artemis gibt:

*οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθά-*
*ναις εὐκίονες ἦσαν αὐ-*
*λαὶ θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυι-*
*άτιδες θεραπεῖαι.*

Mit dem naiven Interesse eines kindlichen Gemütes machen sie sich gegenseitig — in Halbchöre geteilt — auf die Darstellungen am Tempel aufmerksam. Dabei ist die Form der Diktion ganz dem gewöhnlichen Leben abgelauscht. Charakteristisch ist auch, dass sie die neuen Eindrücke an ihre eigene Beschäftigung anknüpfen: v. 196 ff.:

*ἆρ' ὃς ἐμαῖσι μυ-*
*θεύεται παρὰ πήναις*
*ἀσπιστὰς Ἰόλαος, ὃς*
*κοινοὺς αἰρόμενος πόνους*
*Δίῳ παιδὶ συναντλεῖ:*

Sie haben selbst die Sage von Herakles und der lernäischen Schlange in ihren Webarbeiten dargestellt. Schüchtern und verlegen fragen sie v. 219 den Jon, ob sie den Innenraum betreten dürfen. Besonders anziehend sind die v. 222 ff., wo sie sich nach dem ὀμφαλὸς γῆς erkundigen, von dem sie schon so viel gehört: *ἆρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;* diesen merkwürdigen Ort, der ihre jugendliche Phantasie vielleicht schon oft beschäftigt hat, möchten sie gerne kennen lernen. — Hier ist die realistische Detailmalerei für den Dichter Selbstzweck, wir fühlen die Freude und liebevolle Wärme heraus, mit der er die Szene gestaltet hat. Diese

reizende Genreszene konnte nur Euripides schaffen, der Dichter, der von Aristophanes nach dieser Seite charakterisiert wurde: ran. 959: *οἰκεῖα πράγματ' εἰσάγων, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν* [1]). — Jon v. 506 zeigt sich das gleiche Bestreben, einem Chorlied eine etwas individuellere Färbung zu geben:

> *οὔτ' ἐπὶ κερκίσιν οὔτε λόγοις*
> *φάτιν ἄιον εὐτυχίας μετέχειν*
> *θεόθεν τέκνα θνατοῖς.*

Durch das *κερκίσιν* werden die Frauen als solche charakterisiert. Interessant ist daraus zu ersehen, dass Handarbeiten für die athenischen Frauen eine Quelle ihrer mythologischen Bildung waren.

Die Parodos im Hipp. v. 121 ff. bringt für das *πρόσωπον* der trözenischen Frauen viele individuelle Züge. Denn die Vermutungen, die sie über die Krankheit der Königin anstellen, sind ganz aus ihrem *ἦθος* als Bürgersfrauen von beschränktem geistigen Horizont abgeleitet. Dies geht besonders deutlich hervor aus v. 140 ff., wo sie den Verdacht aussprechen, Phädra sei „besessen." Das war ein volkstümlicher Glaube, den, wie Wilamowitz bemerkt, Hippokrates in seiner Schrift *περὶ ἱερῆς νούσου* bekämpfte. Für den Dichter war dieser Glaube natürlich ein überwundener Standpunkt, aber doch ein vortreffliches Mittel, die geistige Beschränktheit der Bürgersfrauen des Chors zu kennzeichnen. Das *ἦθος* der Frauen wird dann noch besonders mit v. 165 ff. betont; *δι' ἐμᾶς ᾖξέν ποτε νηδύος ἅδ' αὔρα* u. s. f.

Iph. Aul. 590 ff. ist der in den Herzen einfacher Leute oft so tief eingewurzelte Respekt vor den Grossen und Mächtigen trefflich gezeichnet:

---

1) Wenig Verständnis bringt dem Lied entgegen Friederichs a. a. O. p. 25: „quid tandem proficit spectator non rerum notitiae studiosus, sed fabulae compositionis perspiciendae cupidus?"

*θεοί τοι*[1]) *κρείσσους οἱ τ' ὀλβοφόροι*
*τοῖς οὐκ εὐδαίμοσι θνατῶν.*

Ganz dem alltäglichen Leben abgelauscht ist das Gespräch, das die Wachen nach dem Überfall der griechischen Späher unter sich führen: Rhes. 704 ff, bes. v. 723 ff., wo sie ihre Furcht vor Hektors Tadel zum Ausdruck bringen.

In den Phoen. v. 293 wird der aus Phönizierinnen bestehende Chor charakterisiert durch die orientalische Sitte der *προσκύνησις.* Die fremde Herkunft dieses Chors betont der Dichter mit besonderm Nachdruck zu wiederholten Malen v. 301: *Φοίνισσαν βοάν*, v. 497, 680, 1301. Es machte ihm offenbar eine gewisse naive Freude, einmal einen aus Barbaren bestehenden Chor auf die Bühne zu bringen. Da bereits Phrynichos[2]) ein Drama mit dem Titel *Φοίνισσαι* verfasst hatte, das einen ähnlichen Inhalt wie die Perser des Äschylus hatte, so wurden die Zuschauer, die jetzt einen Stoff aus dem thebanischen Sagenkreis vorgeführt sahen, förmlich überrascht; statt eines Sujets aus der jüngsten geschichtlichen Vergangenheit wurde ihnen ein *μῦθος* aus grauer Vorzeit geboten. Freilich stellte Euripides dabei — wenigstens nach unsern Begriffen — an die Illusionsfähigkeit und den guten Willen der Athener grosse Anforderungen, wenn er den Chor ruhig in griechischer Sprache reden liess und nur in der Kostümierung das Barbarentum hervorkehrte. Auf uns wirkt es komisch, wenn Jokaste v. 301 die Phönizierinnen begrüsst mit den Worten: *Φοίνισσαν βοὰν κλύουσ', ὦ νεάνιδες, γηραιῷ ποδὶ τρομερὰν ἕλκω ποδὸς βάσιν*, und der Chor sich eben in schönen griechischen Lauten hatte vernehmen lassen. Doch dürfen wir unser anspruchsvolleres modernes Empfinden nicht sofort mit dem griechi-

1) einen besseren Sinn gibt das überlieferte *γ' οἱ.*

2) cf. Einleitung zu den Phoenissen v. Wecklein p. 11 (Leipzig 1894).

schen identifizieren[1]). Derartige Unwahrscheinlichkeiten wurden von den Tragikern dem Publikum öfter zugemutet[2]), woraus wir wohl schliessen dürfen, dass es keinen Anstoss daran nahm z. B. Äsch. Hik. 123 sagt der Chor der Danaiden: *ἱλέομαι μὲν Ἀπίαν βοῦνιν, καρβᾶνα δ' αὐδὰν εὖ, γᾶ, κοννεῖς* und spricht doch durchaus in griechischen Versen. Cho. 561 erklärt Orestes von sich und Pylades: *ἄμφω δὲ φωνὴν ἥσομεν Παρνησσίδα, γλώσσης ἀϋτὴν Φωκίδος μιμουμένω,* und trotzdem ist seine Sprache v. 670 ff. ganz die normale griechische. cf. Kaibel, a. a. O. p. 274: „Das Raffinement, Personen geringerer Bildung auch in ungebildeterer Sprache, in Worten einer niederen Sprachsphäre reden zu lassen, kennt die Tragödie des 5. Jahrhunderts noch nicht, so wenig wie sie es wagt, dem Fremden, selbst wenn es für die Rolle nötig war, den fremden Dialekt zu geben“[3]). Der gelehrten Kritik dagegen ist jener Widerspruch aufgefallen cf. schol. Phoen. 301: *οἱ τούτων ἐπιλαμβανόμενοι καὶ λέγοντες πῶς ὅτι οὐδὲν αὐτῶν εἰπουσῶν Φοινικικῶς φησιν Ἰοκάστη „Φοίνισσαν βοὰν κλύουσα“ ἀγνοοῦσιν, ὅτι κατὰ τὴν φωνὴν ὑποτίθεται ὁ Εὐριπίδης αὐτὰς τῇ κοινολογίᾳ τῶν Φοινίκων οὐχ οἷον βαρβαρικῶς διαλαλούσας, ἐπεὶ οὐδ' (ἂν) ὁ Πολυνείκης αὐτῶν ἤκουσεν, ἀλλὰ τῷ τῆς λαλιᾶς ἤχῳ ποιούσας τι τοιοῦτον, ὥστε σημῆναι ὅτι εἰσὶ Φοίνισσαι καὶ ἐμφαινούσας τινὰ χαρακτῆρα τῆς πατρίου φωνῆς· εἰ γὰρ καὶ Ἑλληνικῶς ἐλάλουν, ἀλλ' οὖν γε τὴν πάτριον ἔσωζον ἀπήχησιν τῆς φωνῆς, ὡς Σοφοκλῆς Ἑλένης ἀπαιτήσει* (frg. 179). Der Scholiast stellte sich

1) cf. Wecklein zu v. 301.

2) Wenn in einem ganzen Stück, wie den Persern des Aeschylus, sämtliche Personen einheitlich griechisch reden, so ist das natürlich ein anderer Fall.

3) In der Anmerkung weist Kaibel darauf hin, dass die Komödie Ausländer d. h. Nichtathener gern im Dialekt hat reden lassen.

also vor, der Chor habe durch eigentümlichen Akzent sein Barbarentum angedeutet, im übrigen aber völlig griechisch gesprochen.

Auch in den Bacchen, wo der Chor aus lydischen (cf. v. 55) Bacchantinnen besteht, wird v. 604 auf sein Barbarentum verwiesen, ebenso v. 1034: *εὐάζω ξένα μέλεσι βαρβάροις.* — Dagegen in Iph. Taur. v. 179 ff.: *ἀντιψάλμους ᾠδὰς ὕμνον τ' Ἀσιήταν σοι βάρβαρον ἀχὰν δεσποίνᾳ γ' ἐξαυδάσω* bezieht sich das *βάρβαρον* nicht auf die asiatische Sprache — das wäre im Munde gefangener Griechenmädchen wenig angebracht, — sondern auf die Melodie des Liedes, den Klagegesang, der von Haus aus asiatisch, nicht griechisch ist[1]). Deshalb ist ein Verstoss gegen das reale *ἦθος* des Chors hier nicht anzunehmen[2]).

Manchmal bringt der Dichter realistische Details an, die an sich keine Ausgestaltung des *ἦθος* des Chors bedeuten, wohl aber dem Chorlied eine realistischere Färbung geben und so indirekt doch auch dem *ἦθος*. So finden sich in dem schönen Chorlied Hel. 1451 ff. Anspielungen auf spartanische Verhältnisse: 1465 auf den Kult der Leukippostöchter, v. 1469 auf das Hyakinthosfest. Da es gefangene Griechenmädchen sind, denen diese Anspielungen in den Mund gelegt werden, so sind sie in Hinsicht auf das *ἦθος* einwandsfrei.

---

1) cf. Iphigenie auf Tauris v. Schöne und Köchly, neu bearbeitet v. Bruhn (Berlin 1894) zu v. 180. vgl. Ae. Cho. 422: *ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας νόμοις ἰηλεμιστρίας,* u. Eur. Or. 1395.

2) cf. Gotfr. Hermann zu der Stelle: neque oblitus esse putandus est Euripides Graecas esse has mulieres, neque voluisse eas existimari per diuturniorem in Asia commorationem adsuetas iam barbaris modis, quae Seidleri coniectura est: sed ut Taurorum sacra obeuntes et iam lingua et cantu Taurorum uti finguntur. Id tragicus de more, quoniam non licebat alia quam Graeca lingua uti, verbis significavit.

Immerhin ist, wie wir sehen, die Zahl der Fälle, in denen Euripides sich die Ausgestaltung des realen ἦθος positiv zur Aufgabe stellte, sehr gering. Im allgemeinen gilt für ihn, wie für Sophokles, das Gesetz, dass sie nur negativ Inhalt des Liedes und ἦθος in Einklang zu setzen sich bemühten.

### § 13. Äusserungen des Chors über sich selbst.

Da wo der Chor nicht, wie zumeist, von den Schicksalen der Hauptpersonen und den jeweiligen Bühnenvorgängen spricht, sondern auf sein eigenes Los eingeht, leiht ihm Euripides ein besonders individuelles Leben (cf. § 1). Ein charakteristisches Beispiel ist die Parodos in den Phoen. 202 ff. Sie zeigt uns recht deutlich, wie es dem Euripides oft nicht gelang, alles organisch zu einem ὅλον καὶ ἕν zusammenzufügen. Phönizische Jungfrauen, von ihrer Heimatstadt für den delphischen Gott zum Dank für einen Sieg als Weihgeschenk auserlesen, sind auf dem Weg nach Delphi in Theben angekommen. Sie erzählen von ihrer Seefahrt durchs jonische Meer. Voll heiliger Sehnsucht steht ihr Sinn nach Apollos hohem Dienst und seinen seltsamen Mirakeln. Aber Kriegslärm umtost die Stadt und hindert sie alsbald ans Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Ganz auffallend tritt hier der Chor als solcher in den Vordergrund. Während bei Sophokles die Chorlieder da, wo sie das persönliche Geschick, persönliche Stimmungen des Chors zum Inhalt halten (cf. § 1), wesentlich zur Vertiefung und Beleuchtung der Haupthandlung oder der Hauptspieler beitrugen, müssen wir von dieser Parodos sagen, dass sie aus dem Rahmen des μῦθος herausfällt. Der Chor kann uns doch nur insofern interessieren, als er, wie bei Sophokles, zur Illustration des Ganzen beiträgt. Für den Chor und sein Schicksal in dieser Weise Interesse zu erregen, wie es Euripides hier tut, und seine Geschicke in so detaillierter Weise vor

Augen zu führen ist wohl vom dramaturgischen Gesichtspunkt aus verfehlt. Eine solche Zweiteilung des Interesses und der Spannung, die nicht in einer höheren Einheit gipfelt, hat Sophokles stets vermieden. Euripides kam auf diese Gestaltung teils aus übertriebener Motivierungssucht, teils weil er die Zuschauer mit dieser romantisch-abenteuerlichen Erfindung zu fesseln hoffte, teils weil das Gefühl für die Einheitlichkeit eines Dramas in ihm nicht so lebendig war als in seinem grösseren Vorgänger. Auf einen Teil des Liedes sind wir versucht das scharfe Wort anzuwenden, das die ästhetische Kritik des Altertums über das ganze Drama ausgesprochen, es sei *παραπληρωματικόν*[1]) d. h. es sei eine Szene, die blos zur äusserlichen Erweiterung diene, und wie von der Teichoskopie auch von ihr zu sagen: *μέρος οὐκ ἔστι δράματος.*

Dies ist vielleicht der markanteste Fall für diese Gruppe von Chorliedern. In wesentlichen Punkten verschieden ist der Chor in den Troad. v. 196 ff. Die gefangenen Troerinnen klagen mit Hekabe in einem Kommos über das traurige Los, das ihnen in Aussicht steht. Sie stellen bange Vermutungen darüber an, in welches griechische Land sie die Knechtschaft führen werde. Am liebsten wäre ihnen Athen. Das ist eine Konzession des Dichters an den Lokalpatriotismus seiner Athener, die allerdings nicht zu dem *ἦθος* der Troerinnen passt. Auch hier haben wir also Betrachtungen des Chors über sein eigenes Geschick, aber sie gliedern sich völlig ein in die Handlung des Stückes, das man die Tragödie des untergehenden Trojas nennen kann. Dieses Drama entbehrt, wie kein anderes, völlig der höhern Einheit in einer Idee oder Hauptperson, so dass es Prof. Römer mit Recht eine „Bildertragödie" genannt hat. Die einzelnen Szenen stehen in einem losen, fast rein äusserlichen Zusammen-

1) cf. *ὑπόθεσις* zu den Phoen.

hang, in den jene Klage des Chors sich sehr wohl einreiht, da sie das Interesse nicht ablenkt, sondern auf das Hauptthema, den Untergang der Stadt, hinführt. — Nahe verwandt ist das Lied Hek. v. 444 ff.

In die Gruppe der Chorlieder, die, wie die vorigen, Stimmungsbilder des Chors geben, gehört vor allem auch Iphig. Taur. v. 1089 ff. Den Inhalt dieses schönen Liedes könnte man mit den Worten der Goethe'schen Iphigenie umschreiben:

„Ihm schwärmen abwärts immer die Gedanken
Nach seines Vaters Hallen, wo die Sonne
Zuerst den Himmel vor ihm aufschloss, wo
Sich Mitgeborne spielend fest und fester
Mit sanften Banden an einander knüpften."

Die Sehnsucht der gefangenen Griechenmädchen nach der verlorenen Heimat ist der Grundakkord, auf den alles gestimmt ist. Sie blicken zurück auf die traurige Wende ihres Lebens, ihre Gefangennahme, und ergehen sich in Jugenderinnerungen an das Glück, das sie einst im Kreise ihrer Gespielinnen genossen. Ein herrliches Stimmungsbild rollt der Dichter vor uns auf, und mit vollem Recht. Denn die Worte des Chors sind nur das Echo Iphigeniens, seiner Leidensgefährtin.

Die Gestalt des Chors gewinnt unter der Hand des Euripides oft ein Leben und eine Anschaulichkeit, von der Sophokles noch weit entfernt ist. Oft führt er uns reizende Genrebilder vor. Hiefür ist vielleicht das schönste Beispiel Hek. 905 ff. Die gefangenen troischen Frauen vergegenwärtigen sich in den lebhaftesten Farben die Situation in der Unglücksnacht: Der Gemahl lag müde vom festlichen Gelage im Schlafgemach, die Lanze steckte im Pflocke, ich selbst ordnete am Spiegel die Flechten meines Haares und legte mich ins Bett — da ertönte Lärm und Kriegsgeschrei auf den Strassen; ich sprang auf vom Lager und warf mich vor Artemis' Standbild

nieder; doch mein Flehen war umsonst, ich wurde aus Ilions Mauern fortgeschleppt — eine reizende Kleinmalerei mit frischen, der Wirklichkeit abgeschauten Farben. Gerade dem ἦθος des naiven Menschen (wie anderseits des Hochgebildeten) entspricht es, bedeutende, sogar welthistorische Ereignisse, die er erlebt, zu den Vorgängen seines persönlichen Lebens in nahe Beziehung zu setzen. Diese psychologische Tatsache hat hier Euripides mit feinem Geschick verwertet. Eine Entgleisung aus der Bahn des realen ἦθος, das hier so mustergültig vertreten ist, ist der Vergleich: *λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα,* eine kulturhistorische Anmerkung, die hier nicht am Platze ist.

Im Rhesos, wo der Chor überhaupt stark in den Vordergrund tritt, vielfach sogar lebhaft in die Handlung eingreift, finden wir ähnliche Beispiele. v. 527 ff. ist ein schönes Stimmungsbild: Die Wachen im troischen Lager verlangen nach Ablösung, die Nacht ist schon weit vorgerückt, und nahe die Morgenröte. Am Simois tönt der klagende Sang der Nachtigall, schon weiden die Herden auf den Höhen des Ida, Schlaf überkommt die müden Augenlider. Dieses Lied (bes. v. 546 – 56) muss im Verein mit Musikbegleitung auf den griechischen Zuhörer ähnlich gewirkt haben wie die Tonmalerei Richard Wagners auf unsere Zeit. Doch kam es hier dem Dichter nicht sowohl darauf an die Stimmung des Chors zu illustrieren, als durch dieses Nachtbild, das alles in tiefer Ruhe zeigt, den Hintergrund für den jetzt erfolgenden Überfall zu schaffen, und diesen selbst innerlich wahrscheinlich zu machen.

An andern Stellen wieder geht der Chor auf seine individuellen Verhältnisse ein, ohne dass wir wie oben derartige naheliegende dramaturgische Momente als bestimmend erkennen können. z. B. in der Parodos des Her. v. 107 ff. Die Greise, aus denen der Chor besteht, ermuntern sich bei ihrem Einzug zu rüstigem Vorwärts-

schreiten zum Palast des Königs. Von ihrer jetzigen Nichtigkeit (*ἔπεα μόνον καὶ δόκημα νυκτερωπὸν ἐννύχων ὀνείρων* nennen sie sich) überzeugt zehren sie stolz von ihrer ruhmvollen Vergangenheit, als sie für des Vaterlandes Grösse kämpften, ein Zug, der für das *ἦθος* der *γέροντες* bezeichnend ist. Aufrichtiges Mitleid haben sie mit den unglücklichen Angehörigen des Herakles, dessen Bild in den Augen seiner Söhne ihnen entgegen tritt. Diese liebevolle Schilderung des *ἦθος* ist wohl auf das Streben des Dichters zurückzuführen, das *πρόσωπον* des Chors hie und da uns etwas greifbarer vor Augen zu führen (cf. p. 59).

Dass endlich der Chor in einem Stück, wie die Hiketiden, wo er im Zentrum des Ganzen steht und ganz nach Art der äschyleischen Tragödie und der Komödie die Stellung eines *ὑποκριτής* einnimmt, sehr oft auf sein persönliches Leben, seine Leiden und Freuden eingeht, ist selbstverständlich. v. 778 ff. geben eine schöne Schilderung der verschiedenartigen das Mutterherz durchbebenden Gefühle beim Nahen des Leichenzugs der Söhne: Freude doch endlich die geliebten Kinder schauen zu dürfen, und doch wieder Trauer über ihren Verlust. v. 918 ff. führen uns in wenig Worten die ergreifende Tragödie des Mutterglücks vor Augen, vgl. v. 955 ff. Alle diese Stellen zeugen von tiefem Einblick in das Frauenherz und verraten viele feine Einzelzüge. Wenn wir freilich von einer besonders realistischen Gestaltung des Chors in diesem Drama reden, so ist das nicht so zu verstehen, als wenn die einzelnen „Mütter“ individuell gezeichnet wären (cf. Wilamowitz[1]): „Der Chor besteht aus den Müttern, aber nur der allgemeine Begriff nicht in den einzelnen benannten Personen gilt für das Drama.“

1) Wilamowitz in der Einleit. zur Übersetzung der Hiket. p. 211. Er bemerkt: wenn wir verstandesmässig prüfen, können wir zwei der Mütter, Jokaste und Atalante, gar nicht als anwesend denken.

## § 14. Selbstätiges Eingreifen des Chors in die Handlung.

Die spontane Wirksamkeit des Chors ist in den verschiedenen Dramen mehr oder weniger intensiv, vielleicht am intensivsten im Rhesos. Gleich zu Beginn des Stückes tritt der Chor der troischen Wächter aktiv hervor. v. 1 ff. geht er zum Zelte Hektors und weckt ihn aus dem Schlaf. Durch die Nachricht, dass im griechischen Heere eine auffällig lebhafte Bewegung zu erkennen sei, spornt er ihn zu energischen Vorkehrungsmassregeln an. In der folgenden Dialogpartie gibt er seinen Befürchtungen noch spezielleren Ausdruck. Noch auffallender ist die Rolle, die er v. 674 ff. spielt. Da hat er die heranschleichenden griechischen Spione bemerkt und macht sich mit lautem Rufen an ihre Verfolgung. Den Odysseus nimmt er gefangen, doch entkommt dieser wieder durch eine List. Des Diomedes kann er nicht habhaft werden. Diese Aktion des Chors ist wohl das grellste Gegenstück zum „idealisierten Zuschauer.“ Doch nur sehr selten treffen wir ihn in so lebhafter Bewegung, die gegen alle Schulregeln zu gehen scheint, wahrscheinlich aber in der ältesten Tragödie für den Chor das Normale war.

Am ehesten lässt sich dieser Stelle anreihen Or. v. 1246 ff. Hier wird der Chor von Elektra beauftragt, die Zugänge zum Palast zu bewachen, damit niemand von aussen der eingeschlossenen Helena zu Hilfe eilen könne. In zwei Halbchöre geteilt ermuntern sich die argivischen Frauen in ihrer Tätigkeit. Die kurzen abgerissenen Sätze malen sehr realistisch ihren Eifer und ihre Aufregung. Das Ganze ist der Wirklichkeit abgeschaut, z. B. der fein beobachtete Zug, dass wer geistig erregt und angespannt ist, zu Halluzinationen disponiert erscheint (v. 1269 ff.). — Hel. v. 1627 ff. zeigt sich der Chor in ähnlicher energischer Aktion: Theoklymenos will hinauseilen, um seine Schwester für ihren Betrug zu strafen, da vertritt ihm der

Chor den Weg, fasst ihn am Gewand und droht ihm, nur über seine Leiche könne er zu seiner Schwester gelangen. Wenn man bedenkt, dass der Chor aus gefangenen Griechenmädchen besteht, die zu Theoklymenos in einem Abhängigkeitsverhältnis stehen, so muss man sagen, dass der Dichter mit einem so tatkräftigen Vorgehen ihrem ἦθος ziemlich viel zugemutet hat.

Anderwärts greift der Chor nicht mit der Tat, aber mit Worten in den Verlauf der Dinge ein. Ein sehr interessantes Beispiel hiefür — auch deswegen, weil hier der Chor eine längere dialogische Partie hat, wie sonst selten bei Euripides — bietet Herakles v. 257 ff. Die Geronten vertreten mit entschiedenster Energie ihren patriotischen Standpunkt gegen Lykos, den freunden Usurpator. Starkes, selbstbewusstes Heimatgefühl ist der Grundton ihrer Rede. Dem ἦθος von Geronten entsprechend verzichten sie resigniert auf die Gewalt der Arme. Trotz ihres Patriotismus sind sie nicht einseitig befangen und blind für die Schäden ihres eigenen Gemeinwesens, denen Lykos sein Emporkommen verdankt. Kurz wir erhalten ein sehr plastisches Bild dieser Edeln. Hier haben wir wieder einen der wenigen Fälle, wo Euripides sich grössere Mühe gibt den Chor in seiner Gesamtpersönlichkeit uns greifbarer vor Augen zu führen und deshalb sein reales ἦθος reicher auszugestalten. Der Chor ist eben hier ein Hauptfaktor der eigentlichen Handlung als wichtigster Opponent gegen Lykos in Abwesenheit des Herakles, und in seiner Rolle als Führer der Gegenpartei mussten ihm auch hellere Farben und schärfere Konturen gegeben werden, je mehr er sich der Stellung eines ὑποκριτής näherte.

In ähnlicher Rolle — das schol. zu Arist. Acharn. 442 nennt diese Funktion des Chors ἀντιλαμβάνεσθαι τῶν ἀδικηθέντων — finden wir den Chor in den Herakliden v. 73 ff. Hier treten die marathonischen Bürger für

Jolaos und seine Schutzbefohlenen gegen das gewalttätige Vorgehen des Kopreus, Herolds des Eurystheus, ein. Diese Entschiedenheit steht freilich im Widerspruch zu v. 179, wo sie den Standpunkt audiatur et altera pars betonen. Damit soll natürlich nicht ihre Unparteilichkeit und Rechtlichkeit gezeigt werden, sondern diese Verse gehören, wie wir schon bei Sophokles (cf. § 4) gesehen haben, zur konventionellen Technik der Tragiker.

Hel. v. 306 gibt der Chor der Handlung eine entscheidende Wendung, und zwar aus spontaner Willensbetätigung. Er erteilt der Helena, die durch Teukros' Meldung in schweres Leid versetzt worden ist, den Rat sich an die Seherin Theonoë zu wenden mit der Frage, ob ihr Gemahl Menelaos noch am Leben sei. Er tritt hier aus seiner gewöhnlichen lokalen Gebundenheit heraus und verlässt mit Helena — wohl nach v. 385 — die Bühne, um sie dorthin zu begleiten, wozu er v. 330 ff. aufgefordert worden ist. Erst v. 515 kehrt er von der Befragung Theonoës wieder zurück. Dieses Abtreten des Chors ist ein deutlicher Beweis dafür, wie lebendig in dem Dichter das Gefühl für die Realität des Chors als eines an der Handlung beteiligten Spielers wirksam war. Zugleich kehrt er damit zu der dem ältesten Drama eigentümlichen Verwendung des Chors zurück.

In den Hiketiden liegt diese spontane Betätigung des Chors in der Natur der Dinge. In der Parodos v. 42 ff. flehen die Mütter der vor Theben gefallenen sieben Helden Aithra an, ihren Sohn Theseus zu einem Heereszug gegen Theben zu veranlassen, um die Herausgabe der Leichen durchzusetzen. Psychologisch fein beobachtet ist, wie sie an das Muttergefühl Aithras appellieren. Ebenso flehen sie v. 263 ff., als sie einen ungünstigen Bescheid erhalten, nochmals mit allen Mitteln der *λιται* den Theseus an.

Endlich ist noch einer Eigenheit euripideischer Dramaturgie zu gedenken. Med. v. 1275 fragt der Chor, als

er die Todesrufe der Kinder im Hause hört: *παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον δοκεῖ μοι τέκνοις*, ohne indes sein Vorhaben auszuführen. Vielmehr singt er dann von der Herzlosigkeit der Medea, die er nur mit Ino vergleichen kann. Hier ist der Dichter den dramaturgischen Schwierigkeiten, welche die eigenartige Rolle des Chors ihm stellte, noch nicht gerecht geworden. Wir fragen uns: Warum kommt der Chor, trotzdem er seine Absicht geäussert, den bedrohten Kindern nicht zu Hilfe? Wecklein[1]) bemerkt: „Der Chor überlegt, ob er dem Rufe folgen soll; aber die Frauen fühlen sich dem männlichen Charakter der Medea gegenüber zu schwach; zudem hat sich v. 1053 ff. Medea eine Störung von ihrer Seite ernstlich verbeten und bedeutet, dass ein Hinderungsversuch fruchtlos sein werde Auch ist das Haus verschlossen (1314 ff.).“ Mit der Anführung dieser Momente ist meines Erachtens das Verhalten des Chors noch nicht erklärt. Denn es käme darauf an, dass dem Zuschauer an der fraglichen Stelle unmittelbar klar wäre, warum der Chor nicht zu Hilfe eilt. Dazu trägt aber eine ziemlich weit zurück liegende Stelle wie v. 1053, und gar eine erst noch folgende wie v. 1314 absolut nichts bei, und die physische Inferiorität der Frauen Medea gegenüber würde durch ihre numerische Überlegenheit reichlich aufgewogen. Wir sehen: der Dichter wollte die Zuschauer durch das Medium des Chors von den Vorgängen hinter den Kulissen in Kenntnis setzen. Doch ist es ihm nicht gelungen, die mit der historischen Entwicklung der Tragödie gegebene Gebundenheit des Chors an die Orchestra, die er nur in ganz wenigen Fällen aufgegeben hat, mit plausibeln Gründen innerlich zu motivieren. Für unser Gefühl bleibt hier ein bedauerlicher Zwiespalt.

1) in seiner erklärenden Ausgabe der Medea p. 121 (Leipzig 1891).

Zum Vergleich wollen wir heranziehen Hipp. v. 782 ff. Auf den Schreckensruf hinter den Kulissen, Phädra habe sich erhängt, legt die Chorführerin dem Chor die Frage vor: *φίλαι, τί δρῶμεν; ἢ δοκεῖ περᾶν δόμους λῦσαί τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων*; darauf geben die Führerinnen der Halbchöre [1]) die Antwort:

*τί δ'; οὐ πάρεισι πρόσπολοι νεανίαι;*
*τὸ πολλὰ πράσσειν οὐκ ἐν ἀσφαλεῖ βίον.*

Hier hat der Dichter eine Motivierung für die passive Haltung des Chors versucht, mit zwei Momenten: dem Vorhandensein junger Diener und dem Unsegen der Vielgeschäftigkeit. Doch liegt es auf der Hand, dass diese Motivierung vollständig ungenügend ist. Bei einer solchen Katastrophe ist eine derartige Überlegung ein Unding. Auch hier ist es dem Dichter nicht gelungen, aus dem Dilemma, in welches ihn einerseits das historisch Gewordene der tragischen Kunst und andrerseits die momentane dramatische Situation führten, herauszukommen.

Hek. 1041 ff. treffen wir den Chor in ähnlicher Beratung. Im Innern des Zeltes wird Polymestor mit seinen Kindern von Hekabe und ihren Frauen geblendet, seine Weherufe dringen heraus. Da fragt die Chorführerin:

*βούλεσθ' ἐπεισπέσωμεν; ὡς ἀκμὴ καλεῖ*
*Ἑκάβῃ παρεῖναι Τρῳάσιν τε συμμάχους.*

Im nächsten Moment tritt Hekabe aus dem Zelt heraus. Dies ist für unser Gefühl die glücklichste Lösung des Problems [2]), die Euripides gefunden hat. Der Umstand, dass er das Problem als solches erkannte, ist ein Beweis dafür, dass er an diesen Stellen den Chor als dramatischen

1) cf. Wecklein, Ausgabe des Hippolyt p. 72 (Leipzig 1885).

2) Ebenso glücklich ist die Lösung, die Äschylus gegeben hat im Agam. v. 1342 ff. cf. schol. zu v. 1347.

Faktor empfand. — Von diesem Gesichtspunkt aus wäre endlich noch Andr. v 817 zu erwähnen.

## § 15. Der Chor und die Hauptspieler.

Einen Gradmesser dafür, ob und inwieweit der Dichter sich bewusst war, auch in dem Verlauf der Handlung mit dem Chore rechnen zu müssen, erhalten wir, wenn wir, wie schon oben (§ 3) bei Sophokles, untersuchen, in welchem Verhältnis der Chor zu den führenden Gestalten des dramatischen Spiels steht. Ein lehrreiches Beispiel bietet der Chor im Hippolyt. Er ist naturgemäss Zeuge alles dessen, was auf der Bühne vor sich geht, er sieht und hört Phädras Liebesleidenschaft, wie sie der *τροφός* sich entdeckt, wie dann diese mit ihrem rettenden Plan hervortritt und ein völliges Fiasko erleidet, kurz er ist in alles eingeweiht. Er wäre also in der Lage, die vom Dichter geplante Intrigue gegen Hippolyt zu durchkreuzen und unmöglich zu machen. Das musste der Dichter verhindern. Als Phädra entschlossen ist, in den Tod zu gehen, gleichzeitig aber ihren Stiefsohn zu vernichten, lässt sie sich v. 710 ff. vom Chor einen Eid schwören, dass er nichts verraten wolle von allem, dessen Zeuge er gewesen. Der Chor tut es bereitwillig. Dazu machen die schol. die feine Bemerkung: *αἱ δὲ* (sc. *γυναῖκες τοῦ χοροῦ*) *ὀμνύουσιν οἰκονομικῶς καὶ σιωπὴν ἐπαγγέλλονται· λύοιτο γὰρ ἂν τὰ τῆς ὑποθέσεως.* Der Schwur spielt seine Rolle bei den Nachforschungen des Theseus v. 804 leugnet der Chor, von dem Hergang des Unglücks etwas zu wissen, da er eben erst zum Palast gekommen sei. Hiezu das schol.: *οἰκονομικῶς ψεύδεται τὰ λοιπὰ μὴ εἰδέναι ὁ χορός.* Durch diese Erfindung hat der Dichter der faktischen Anwesenheit des Chors, an der er festhalten musste, Rechnung getragen und zugleich sein passives Verhalten innerlich motiviert

Diese Erfindung ist umsomehr dann am Platz, wenn der Chor nicht in einem natürlichen Vertrauensverhältnis zu dem Hauptspieler steht. Dann musste er in seiner Wirksamkeit als dramatischer Faktor paralysiert werden, wenn nicht die ganze Entwicklung der Handlung unwahrscheinlich werden sollte. Dies hat Euripides denn auch in vielen Fällen getan. Med. v. 260 ff. versichert sich Medea, ehe sie an die Ausführung ihres Racheplans geht, der Verschwiegenheit des Chors, natürlich nur damit seine zuschauende Haltung bei der Katastrophe einigermassen motiviert erscheine. Hier ist das um so notwendiger, weil der Chor an und für sich als Chor korinthischer Frauen der Medea misstrauisch oder feindlich gegenüberstehen sollte. Aber innerlich motiviert erscheint eine so weitgehende Passivität auch dann nicht, wenn wir annehmen, dass der Chor mit Medea als schwer gekränktem Weib aufrichtig mitfühlt; denn es geht ja doch der eigenen Königstochter ans Leben.

Die gleiche Motivierung ist angewandt Iph. Aul. v. 542, Jon v. 666, Iph. Taur. v. 1022, El. v. 272, Hel. v. 1387.

Wie der Chor der Phädra und Medea passive Unterstützung leistet, so sekundiert er meistens den Hauptspielern. z. B. in der Elektra steht er im Einvernehmen mit Elektra und Orestes, als es gilt, an Aigisthos und Klytämestra Rache zu nehmen: v. 585 ff., 859 ff., 988 ff., wo er mit ausgesuchter Heuchelei und Verstellung die ankommende Klytämestra begrüsst. — Besonders interessant ist die Rolle, die er im Jon spielt. Er besteht aus Dienerinnen Kreusas, welche mit ihrer Herrin eines Sinnes sind, vor allem in deren Herzenswunsch nach Kindersegen, um dessentwillen sie mit ihrem Gemahl nach Delphi gekommen: dies zeigt das Chorlied v. 452 ff. In dem Jubel des Xuthos über das bedeutungsvolle Orakel, welches Jon seinen Sohn nennt, denkt der Chor vor allem

an Kreusa, der er Anteil an dem Kindersegen wünschen möchte: v. 566. Besorgnis um sie sprechen auch die etwas allgemein gehaltenen v. 648 ff. aus. Xuthos kennt die Sympathie des Chors recht gut und gebietet ihm unter Androhung des Todes strengstes Stillschweigen gegen Kreusa zu beobachten (v. 666 ff.). Das Lied v. 676 ff. gibt dem Mitleid des Chors mit der armen, getäuschten Herrin Ausdruck. v. 747 ff. fragt Kreusa die Mädchen, welchen Bescheid ihr Gemahl vom Orakel erhalten, da teilen sie trotz des von Xuthos erhaltenen strikten Befehls den Orakelspruch und seine Erfüllung in Jon mit. Mit Kreusas Mordanschlag auf Jon erklären sie sich völlig einverstanden, mit ihrer Herrin wollen sie leben und sterben (v. 857 ff.). Das Lied v 1048 ff. wünscht ihrem verbrecherischen Vorhaben gutes Gelingen. Nach dessen Entdeckung fühlt sich der Chor mitschuldig und weiss in seiner trostlosen und verzweifelten Stimmung keinen Ausweg aus dem drohenden Verderben (v 1229 ff.). — Dies ist ein Beispiel dafür, wie eng der Chor bei Euripides vielfach mit den Plänen und Intriguen der führenden Personen verknüpft ist v. 747 ff. trägt er direkt zur Lösung des Knotens bei und ist mit einer sonst selten sich findenden Freiheit in den Dienst der dramatischen Aktion gestellt, während er (cf. § 14) anderwärts in begründete Passivität gesetzt werden musste.

### § 16. Äusserungen des Chors zu den Bühnenvorgängen.

Vielleicht das wesentlichste Element unter den verschiedenen Funktionen des Chors ist das, dass er über die Bühnenvorgänge, die sich eben abspielen oder abgespielt haben, sich äussert, ohne dabei spontan oder entscheidend in die Sachlage einzugreifen. Meistens zeigen diese Äusserungen insofern ein realistisches ἦθος, als sie mit dem gegebenen Charakter des Chors übereinstimmen. *διάνοια* und ἦθος — um die termini technici der aristote-

lischen Poetik zu gebrauchen — stehen im Einklang. Auch hier können natürlich nur einzelne Beispiele aus der Fülle des Materials als typische Vertreter ganzer Gattungen herausgehoben werden.

Einen grossen Teil der hieher gehörigen Äusserungen des Chors bilden Klagen über geschehenes oder geschehendes Unglück. z. B. Hipp. v. 811 ff. beklagt der Chor den Tod Phädras. Troad. 1060 ff. jammert der Chor der gefangenen Troerinnen um Ilions Fall, um den toten Gatten und die verlassenen Kinder, wünscht dem heimkehrenden Schiff des Menelaos Vernichtung; cf v. 1291 ff.; v. 1226 ff. und 1251 ff. beklagt er den Tod des jungen Astyanax. Alk. 741 ff. ist eine Totenklage auf die hochherzige Alkestis. Iph. Taur. v. 179 ff. trauern die Iphigeniens Schicksal teilenden Griechenmädchen um die Geschicke des Atridenhauses. Herakles v. 875 ff. beklagt der Chor den Umschwung im Leben des Herakles, dass sein Haus durch Lyssas Toben vernichtet wird, und äussert sein herzliches Mitleid.

Teilnahme spendet er gerne den vom Unglücke Betroffenen: *εὔνοιαν παρέχεται, οἷς πάρεστιν* (Aristot.). Alk. 77 ff. ergeht er sich in bangen Fragen, ob die Königin schon gestorben ist, mit der er herzliches Mitleid empfindet. Or. v. 140 ff. ist der Chor erschienen, um sich nach Orestes' Leiden zu erkundigen. Iph. Aul. v. 1336 bemitleidet er die dem Tode geweihte Iphigenie. Iph. Taur. 643 ff. ist das Todeslos des Orestes Gegenstand des Mitleids seitens der Jungfrauen des Chors. Alk. 872 ff. tröstet er den Admet über den Verlust seiner Gattin.

Anderwärts lässt der Chor die Töne frohesten Jubels erklingen. In den Bacch. v. 1153 ff. frohlocken die Bacchantinnen, dass den Pentheus, den selbstgerechten, nüchternen Rationalisten die Strafe des Gottes getroffen. El. v. 859 ff. fordert der Chor zum Tanz auf, weil die Ermordung des Aigisthos gelungen. Überschwenglicher Jubel

durchzieht das Lied im Rhes. v. 342 ff., mit welchem Rhesos als Retter des troischen Landes begrüsst wird. Herakles v. 735 ff. sieht der Chor Lykos' baldiges verdientes Ende voraus und frohlockt, als er aus dem Palast heraus seine Wehrufe vernimmt. cf. v. 763 ff.

Oft wendet er sich im Gebet zu den Göttern. Alk. 220 ff. fleht er den Päan an um Rettung der Königin. Herakliden 748 ff. Zeus und Athene um Hilfe in der Not des Kampfes. Or. 316 ff. wendet er sich in heissem Gebet an die Erinyen, den Orestes von seinem Wahnsinn zu erlösen. Rhes. 224 ff. fleht er Apollos schützendes Geleit auf Dolon herab, als dieser zu seinem Abenteuer auszieht.

Manchmal benützt der Dichter den Chor, um durch seinen Mund dem Zuschauer in Form einer Ahnung einen Ausblick in die Zukunft zu eröffnen. Dieses *ἰδίωμα* des Euripides finden wir von dem schol. zu Med. 40 bezeugt: *ἔθος δέ ἐστιν αὐτῷ προλέγειν τὰ μέλλοντα,* und zu v. 791 schol.: *καὶ νῦν προλέγει, ὡς εἰώθει.* So ahnt der Chor Hipp. 370 ff. das unselige Ende Phädras. Med. 976 ff. spricht er seine Befürchtungen aus wegen Medeas Geschenk und malt dessen verhängnisvolle Wirkungen. Doch bewegen sich diese Ahnungen in den Grenzen dessen, was nach dem Vorausgegangenen leicht abzunehmen ist, und verstossen also nicht gegen das reale ἦθος, passen vielmehr besonders zu einem Chor von Frauen, in deren Wesen Ahnungen völlig begründet sind. Hel. v. 1451 ff. folgt der Chor der Heimkehr Helenas von der ägyptischen Küste und sieht sie wieder teilnehmen an den heimischen Festen. Dies ist nicht sowohl die Enthüllung einer verborgenen Zukunft als die Rekonstruktion einer schon einmal dagewesenen Wirklichkeit.

Zu diesen Ausführungen vgl. die Charakteristik der Aufgabe des Chors bei Hor. ars poet. v. 198 ff.:

ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
iustitiam legesque et apertis otia portis;
ille tegat commissa deosque precetur et oret,
ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

Die Zahl der hieher gehörigen Fälle ist übergross. Es mag genügen, die meisten zu zitieren: Bacch. 64 ff., 263, 519 ff., 579, 977 ff., 1031; Alk. 569 ff; Herakliden 353 ff.; El. 585 ff., 1147 ff.; Iph. Aul. 1209; Hek. 98 ff., 379, 1023 ff.; Iph. Taur. 1490 ff; Rhes. 131 ff., 454 ff., 692 ff., 808 ff.; Hik. 250, 365 ff., 598 ff.; Andr. 954.

Häufig stehen die Chorlieder bei Euripides mit den gerade auf der Bühne sich abspielenden Vorgängen nur in losem Zusammenhang, stehen aber mit dem ganzen Sagenkreis des Stückes in Verbindung oder geben ganz im allgemeinen oder in mythologischen Parallelen oder in Hymnen die durch die Handlung angeregte Stimmung wieder. z. B. Hipp. v. 525 ff., 1268 ff.; Phoen. 638 ff.; Troad. 799 ff.; Or. 807 ff.; Andr. 274 ff.; Herakles 348, 1016 ff.; Hel. 1301 ff.

## § 17. Vernachlässigung und Verzeichnung des realen ἦθος des Chors.

Bei Sophokles sahen wir (cf. § 7), dass man an den Chor nicht dieselbe Forderung einheitlicher Durchführung seines *πρόσωπον* stellen dürfe, wie an den *ὑποκριτής*. Der Chor hat keine feststehende Meinung, die er mit Konsequenz vertritt. Deshalb ergeben sich Widersprüche zwischen einzelnen seiner Äusserungen, aber dabei ist doch jede derselben, um einen Ausdruck der ästhetischen Kritik der Alexandriner zu den Tragikern zu gebrauchen, *ἐν ἤθει*[1]. Anders bei Euripides. Hier ist der vom

1 Dafür auch *ἠθικῶς* oder *μετὰ ἤθους*. cf. Römer, Zur Kritik und Exegese von Homer, Euripides, Aristophanes p. 592 (Abh. d. K. Bayr. Akad. München 1904).

Dichter von vornherein festgelegte Charakter des Chors (z. B. von Männern, Frauen, Geronten u. s. w.) wiederholt vernachlässigt, d. h. es werden dem Chor Äusserungen beigelegt, die er seinem jeweiligen ἦθος nach unmöglich tun kann. Beispiele mögen das Gesagte erläutern.

Med. 824 ff.: Medea will, wenn sie ihr Rachewerk vollendet, nach Athen fliehen. Dies gibt dem Dichter Gelegenheit, ein ἐγκώμιον auf Athens Land und Volk einzuflechten, das bei seiner Gottesfurcht sich hüten werde, eine Kindermörderin aufzunehmen. Wecklein[1] weist darauf hin, dass „Sophokles den Euripides nachahmend ein ähnliches Preislied an die Aufnahme des Ödipus in Attika geknüpft, passend aber das Lob attischen Greisen in den Mund gelegt habe.“ Bei Euripides dagegen sind es korinthische Frauen, die diesen begeisterten Hymnus auf die landschaftlichen Reize Attikas wie auf die geistigen Vorzüge seiner Bewohner singen. Wenn der Scholiast zu dem Liede bemerkt: *ἱκανὸν ἐγκώμιον ὁ χορὸς καταβάλλεται τοὺς Ἀθηναίους δικαίους καὶ θεοσεβεῖς ἀποκαλῶν*, so ist diesem Urteil kaum zuzustimmen. Ein solches Lied ist und bleibt im Munde von Nichtathenern befremdlich. Doch ist nur zu begreiflich, dass Euripides Gelegenheit nahm ein solches Preislied, das in allen Herzen begeisterten Widerhall fand, anstimmen zu lassen[2].

Berechtigten Zweifel, ob reales ἦθος und Inhalt des Liedes zu vereinbaren sind, darf man hegen bei einem der seltsamsten euripideischen Chorlieder: El. v. 432 ff. Den Chor bilden argivische Bauernmädchen. Sie malen sich die Meerfahrt der griechischen Flotte gen Troja aus und gehen dann plötzlich zu einer ausführlichen Beschrei-

1) Wecklein in seiner Ausgabe p. 94

2) cf. das Zitat von Wilamowitz in der Ausgabe der Medea von Arnim (Berlin 1886. 2. Auflage).

bung von Achills Schild über. Wir wollen absehen von einer Behandlung der Frage, was dieses Lied im Zusammenhang des Dramas tun soll, und nur die Frage des ἦθος aufgreifen. Der Dichter hat die reale Gestalt des Chors ganz aus seinem Bewusstsein ausgeschaltet und behandelt ihn nicht mehr als *πρόσωπον*, das an der Handlung teil nimmt, sondern als Träger einer musikalisch-deklamatorischen Partie. Interessant ist zu sehen, wie dem Dichter selbst der Gedanke kam: von wannen kommt diesen Bauernmädchen solche Wissenschaft? Aber wenn er diese Frage v. 452 ff. in so äusserlicher Weise beantwortet: *Ἰλιόθεν ἐκλυόν τινος ἐν λιμέσι Ναυπλίοισι βεβῶτος*, so ist damit der unnatürliche Zwiespalt zwischen ἦθος und Sujet nicht aus der Welt geschafft.

Eine andere Seite der Betrachtung bietet uns dar das Lied Iph. Aul. v 751 ff. Die chalkidischen Frauen spielen sich hier als Prophetinnen auf. Sophokles stellt den Chor, wenn er ihn über die Zukunft sich äussern lässt, entweder in einer nur aus dramaturgischen Erwägungen heraus ganz zu verstehenden Befangenheit dar (cf. § 5) oder legt ihm nur solche Voraussagungen in den Mund, die den Charakter von Ahnungen tragen und in der Richtung des bisher Geschehenen sich bewegen (öfter auch Euripides cf. § 16). Hier dagegen lüftet der Chor den Schleier, der über der Zukunft liegt, in einer Weise, dass uns das Ganze wie eine vaticinatio post eventum anmutet. Der ganze Ton des Liedes ist ein viel zu zuversichtlicher und siegesgewisser. Eine andere Möglichkeit wird gar nicht bedacht, als die, dass Troja von Grund aus zerstört, seine Frauen in schwere Trauer versetzt werden. Ein leiser Ansatz zur Herabstimmung dieser Siegesgewissheit wird allerdings gemacht mit der Wendung: *μήτ' ἐμοὶ μήτ' ἐμοῖσι τέκνων τέκνοις ἐλπὶς ἅδε ποτ' ἔλθοι*, aber was sich daran anschliesst, die Ausmalung, wie die Frauen der Lyder und Phryger am Webstuhl bangen Herzens ihr Un-

glückslos bei der Zerstörung Trojas sich vor Augen führen, ist nur geeignet, diese momentane seelische Depression zu paralysieren und die Grundstimmung der Siegeszuversicht fortklingen zu lassen.

In den Phoenissen hat der Chor ein so abnormes reales ἦθος, dass daraus notwendig Konflikte sich ergeben müssen Er besteht aus phönizischen Mädchen, die als Weihgeschenk für einen Sieg als Tempeldienerinnen Apollos nach Delphi geschickt sind. Zu den handelnden Personen steht er also in gar keiner näheren Beziehung, ebensowenig ist er an den Schicksalen Thebens in Vergangenheit oder Gegenwart innerlich stärker interessiert. Trotzdem konnte der Dichter auch in diesem Drama nicht darauf verzichten den Chor über die augenblickliche Handlung oder über Ereignisse der Vergangenheit in Liedern sich äussern zu lassen. Die Gründungssagen, die ganze mythisch-historische Vergangenheit Thebens entrollt er in allen Details vor unsern Augen. v. 638 ff. erzählt der Chor, wie Kadmos ins thebanische Land kam und den Drachen und die aus der Saat der Drachenzähne entsprossenen Mannen erschlug. In dem folgenden Stasimon v. 784 ff. bringt er die ganze Vergangenheit des Labdakidengeschlechts zur Sprache, die Aussetzung des Ödipus, die Heimsuchung Thebens durch die Sphinx, die Vermählung des Ödipus mit der eigenen Mutter und wieder zurückgreifend die Drachensaat, die Hochzeit des Kadmos und der Harmonia, den Bau der thebanischen Stadtmauern durch Amphions Saitenspiel. In diesem Lied hat der Dichter (wie oben in der El.) offenbar der Frage zuvorkommen wollen, wie denn diese phönikischen Mädchen bei aller Stammverwandtschaft mit allen Details der lokalen Mythengeschichte so bekannt sein können: denn v. 819 fügt er hinzu: *βάρβαρον ὡς ἀκοὰν ἐδάην, ἐδάην ποτ᾽ ἐν οἴκοις*, eine Bemerkung, die zur Motivierung nicht ausreicht. Im 3. Stasimon v. 1019 ff. singt der Chor von der Heim-

suchung Thebens durch die Sphinx, wie Ödipus ins Land kommt, das Rätsel löst und die Stadt von ihr befreit. Hier ist dem Dichter der Gedanke, dass der Chor aus fremden Frauen besteht, schon ganz aus dem Bewusstsein verschwunden, wie aus v. 1030: *ἔφερες, ἔφερες ἄχεα πατρίδι* deutlich hervorgeht. Ferner ist die religiöse und mythische Vorstellungswelt dieser Phönizierinnen in keinem Punkte von der griechischen abweichend gestaltet. Daran hat der Dichter wie der Zuschauer offenbar keinen Anstoss genommen. Den Barbarenchor hat Euripides also ohne Bedenken nach seiner Stellung in dem Stück und nach seinen Äusserungen durchaus so behandelt, als wenn es ein Chor thebanischer Mädchen wäre.

Freilich so kleine Widersprüche, wie in den Phoen. zwischen v. 26: *σφυρῶν σιδηρᾶ κέντρα διαπείρας μέσον* und v. 804: *ὤφελες Οἰδιπόδαν θρέψαι βρέφος ἔκβολον οἴκων χρυσοδέτοις περόναις ἐπίσαμον* dürften wir nicht aus dem *ἦθος* erklären, wie es die schol. zu v. 804 tun, sondern müssen sie mit dem treffenden Wort des Aristarch lösen (Aristonikus *περὶ σημείων* zu B 45, wo er speziell auf diese Stelle Bezug nimmt): *τὰ τοιαῦτα κυρίως οὐ λέγεται, ἀλλὰ καὶ ἐπιφοράν ἐστι ποιητικῆς ἀρεσκείας*. — In der Elektra werden von Kaibel einige Stellen in Bezug auf das *ἦθος* beanstandet. Zu v. 585: *ὦ χρόνιος ἁμέρα, κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῆ πόλει πυρσόν .... σὲ θεὸς αὖ θεὸς ἁμετέραν τις ἄγει νίκαν* und v. 876: *νῦν οἱ πάρος ἁμέτεροι γαίας τυραννεύσουσι φίλοι βασιλῆς δικαίως τοὺσδ' ἀδίκους καθελόντες* bemerkt er a. a. O p. 57, die argivischen Mädchen seien harmlose Mädchen, hätten aber sonderbarer Weise politische Interessen. „Sie reden also, wie es die vornehmen Frauen von Mykene bei Sophokles sehr wohl durften, die ein Haus, eine Familie, ein Geschlecht vertreten, und sind doch nur sanges- und tanzfrohe Jungfrauen." Dass diese Verzeichnung jedoch aus der Abhängigkeit des Euripides

von Sophokles zu erklären sei, ist zu bezweifeln. Die Vernachlässigung des *ἦθος* ist überhaupt eine Eigentümlichkeit des Euripides. Weiter rügt er die Verse, mit denen der Chor das Auftreten des Orestes und Pylades ankündigt, v. 1172: *ἀλλ᾽ οἵδε μητρὸς νεοφόνοισιν αἵμασι πεφυρμένοι βαίνουσιν ἐξ οἴκων πόδα, τρόπαια δείγματ᾽ ἀθλίων προσφαγμάτων.* Euripides schliesse sich hier an Sophokles (v. 1422) an, „nur mit einem widerwärtig erweiternden Zusatz, der poetisch über den Wert einer rhetorischen Abrundung nicht hinausgehe, dramatisch mit dem Charakter des Mädchenchors sich nicht vereinen lasse.“ Auch in dieser Beziehung teilt der Chor das Schicksal der euripideischen Gestalten im allgemeinen, dass sie durch die Rhetorik des Dichters leiden.

Zu diesen dem Euripides eigentümlichen Verzeichnungen tritt dann auch bei ihm ein Moment, das, wie wir in § 4 sahen, bei Sophokles die einheitliche Durchführung des *ἦθος* durchkreuzt: die Mittlerrolle des Chors. Gerade in den Momenten der dramatischen Handlung, wo sich der Konflikt am meisten zuspitzt, tritt der Chor nicht, wie man nach seinem realen *ἦθος* erwarten sollte, auf die eine oder andere Seite, sondern begnügt sich damit, meist in einer Sentenz seinen vermittelnden Standpunkt darzulegen [1], z. B. Andr. 727 ff. Eben hat der greise Peleus sich energisch Andromaches angenommen, ihr die angelegten Fesseln gelöst und Hermione aus dem Land verwiesen, da macht der Chor, der aus Frauen von Phthia besteht, die wenn nicht zu Peleus, so doch zu seinem Enkel Neoptolemos in einem Abhängigkeits- und Pietätsverhältnis stehen, die Bemerkung: *ἀνειμένον τι χρῆμα πρεσβυτῶν γένος καὶ δυσφύλακτον ὀξυθυμίας ὕπο.* Dies ist ein Bruch mit dem realen *ἦθος* des Chors zu nennen, der sich aus demselben heraus in viel respekt-

1) zur Erklärung dieser Erscheinung cf. § 4.

vollerer Weise gegen den Grossvater seines Gebieters äussern sollte.

Diese Erscheinung ist der scharfen Kritik des Aristophanes nicht entgangen, der Acharn. v. 442 darüber spottet:

τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι.

vgl. dazu schol.: καὶ διὰ τούτων τὸν Εὐριπίδην διαβάλλει· οὗτος γὰρ εἰσάγει τοὺς χοροὺς οὔτε τὰ ἀκόλουθα φθεγγομένους τῇ ὑποθέσει, ἀλλ' ἱστορίας τινὰς ἀπαγγέλλοντας, ὡς ἐν ταῖς Φοινίσσαις, οὔτε ἐμπαθῶς ἀντιλαμβανομένους τῶν ἀδικηθέντων, ἀλλὰ μεταξὺ ἀντιπίπτοντας[1]). Für dieses *μεταξὺ ἀντιπίπτειν* finden wir bei Euripides viele Beispiele: Med. 520: der Chor sympathisiert zwar völlig mit der in ihren heiligsten Rechten gekränkten Medea, aber trotzdem tritt er nach ihrer heftigen Anklagerede nicht entschieden auf ihre Seite, sondern macht eine wenig bedeutende Bemerkung über die Gewalt der ὀργή. Arnim (a. a. O.) bemerkt zu dieser Stelle: „Es ist eine Gewohnheit des Euripides, im ἀγών λόγων die grossen Reden der beiden Parteien durch ein *δίστιχον* des Chors von einander zu trennen, welches meist der Stimmung der Zuhörer Ausdruck gibt, aber keine weitere Bedeutung hat als die einer Ruhepause.“ Die Vorstellung, dass diese Interloquien die Stimmung des Zuhörers zum Ausdruck bringen, ist wohl der weit verbreiteten Meinung auf Rechnung zu setzen, als wenn der Chor, zumal in seinen dialogischen Äusserungen, mit dem Publikum zu identifizieren sei. Wie wenig man damit dem Dichter gerecht wird, ist in § 3 an der Antigone nachgewiesen worden. Richtig dagegen ist die Erklärung, es sei eine Ruhepause, die mit der in § 4 vertretenen Anschauung wohl übereinstimmt. Ebenso ist zu erklären Alk. 673, 706. Herakliden 179, wo der Chor förmlich als

---

1) Römer übersetzt es mit „neutrale Zwischenbemerkungen machen“.

Leiter des dialektischen ἀγών figuriert, 271, 273; Andr. 642, 691; Hel. 944, 996.

Vom dramatischen Gesichtspunkt aus ganz wertlos sind die Bemerkungen des Chors, die, ohne diesen eben berührten Zweck zu verfolgen und ohne irgend etwas Neues zu bringen, das Geschehene oder Gesprochene meist in zwei Versen zusammenfassen. Diese Interloquien gehören zur konventionellen Technik des Sophokles und Euripides. Firnhaber (in seiner Ausgabe der Iph. Aul.) charakterisiert diese Erscheinung (zu v. 371) folgendermassen: „Der Chor führt wie gewöhnlich von den Worten des einen zu denen des andern über, dem Zuschauer gleichsam Frist lassend, für die Verteidigung des andern neuen Atem zu fassen. Eine weitere Bedeutung hat bei solchen Gelegenheiten der Chor nicht.“ [1]) Hieher gehören Stellen wie Iph. Aul. 376, 402, 504, 975; Jon 648, 1510; Hek. 583, 1238; Andr. 985.

Mit den vermittelnden Qualitäten des Chors ist schon gegeben, dass von einer einheitlichen Durchführung seines ἦθος vielfach keine Rede sein kann. Die Haltung des Chors in der Andr., die wir schon oben berührt, mag als typisches Beispiel dienen. v. 181 hören wir aus den in Form einer Sentenz geäusserten Worten des Chors Parteinahme für Hermione heraus. v. 232 rät er nach der Rede Andromaches in äusserst vorsichtigen Worten der Hermione, Andromache beizustimmen. v. 421 ff zeigt er Mitleid mit Andromache und fordert den Menelaos zur Versöhnung der beiden Rivalinnen auf. v. 727 tadelt er in allgemeiner Sentenz das offene Eintreten des alten Peleus für Andromache und sein scharfes Vorgehen gegen

---

1) Arnoldt, Chorische Technik des Eurip. p. 350 (Halle 1878): „Es ist in der Tat gerade so, als ob der Chorführer sich nicht enthalten könnte, allem und jedem, was auf der Bühne gesprochen wird, auch seinen Senf hinzuzugeben.

Hermione. Die vom Dichter beabsichtigte Neutralisierung des Chors durchkreuzte die einheitliche Durchführung seines ἦθος.

## B. Idealistisches ἦθος.

### § 18. Chorlieder allgemeinen Inhalts im Einklang mit dem ἦθος.

Der Chor spricht manchmal allgemeine, abstrakte Gedanken aus, zu denen er durch die Ereignisse des Bühnenspiels angeregt ist und in denen er dieselben verallgemeinernd zusammenfasst. Diese Betrachtungen des Chors sind zwar nicht aus seinem ἦθος abzuleiten, noch st ein besonders enger Kontakt mit demselben zu konstatieren, doch bedeuten sie auch keinen Verstoss gegen das jeweilige ἦθος. Während Lieder dieser Art bei Sophokles zahlreich vertreten sind (cf. § 9), ist ihre Zahl bei Euripides sehr besckränkt.

Med. 627 ff. bezieht der Chor den alten Satz der Popularphilosophie *μηδὴν ἄγαν* auch auf die Liebe. Massvolle, in den Schranken der Sittsamkeit und Friedsamkeit sich bewegende eheliche Liebe findet allein seine Billigung; denn an Jason und Medea sieht er die durch Untreue, Hader, Eifersucht gestörte eheliche Gemeinschaft. Die 2. Strophe handelt von dem Unsegen der Heimatlosigkeit. Wie er selbst sagt: *εἴδομεν, οὐκ ἐξ ἑτέρων μῦθον ἔχω φράσασθαι*, hat er diese Reflexion abgenommen aus dem Geschick Medeas, die im Begriff steht, das korinthische Land zu verlassen, die kein Vaterland und keine Freunde hat, zu denen sie ihre Zuflucht nehmen könnte.

Bacch. 370 ff.: Pentheus hat in frechem Übermut den Dionysoskult verschmäht. Nun singt der Chor von den menschenbeglückenden Gaben des Dionysos, für einen Chor von Bacchantinnen *μάλα ἠθικῶς*. Er warnt im Anschluss

an Pentheus' Frevel vor zügelloser Überhebung. Auch die Verachtung des *σοφόν* und die Betonung des Genusses des Augenblicks ist im Munde dieses dem orgiastischen Kult hingegebenen Schwarmes selbstverständlich. Allgemeine Betrachtungen, die über das vorliegende Stück hinaus ihre Bedeutung haben, werden hier vom Chor ausgesprochen, diesmal noch dazu in engerem Zusammenhang mit seinem realen *ἦθος*.

Auf Herakliden v. 608 ff. trifft das Gleiche zu, dass auf dem Untergrund der realen Verhältnisse des Dramas sich abstrakte Gedanken von der Wandelbarkeit irdischen Glückes erheben, in ähnlicher Weise, wie Sophokles (cf. § 9) häufig zwei Gedankenreihen, allgemeine Betrachtungen und deren Anwendung auf den gegebenen Fall, in seinen Chorliedern zu einem Ganzen zusammengefügt hat. — Analog gebaut nach der inhaltlichen Seite ist das Lied Andr. v. 464 ff., das die Monogamie als die allein sinnvolle Form der Ehe bezeichnet. Hintergrund dieser Gedanken ist die Rivalität Andromaches und Hermiones. Hieher gehört auch Andr. v. 766 ff.

In Sophokles' Manier gehalten, insofern als vom Allgemeinen ausgegangen und dann die Anwendung auf den vorliegenden Fall gemacht wird, ist auch das Lied Alk. 962 ff. auf die *Ἀνάγκη* mit Exemplifizierung auf die eben verstorbene edle Königin Alkestis. Merkwürdig nach der Seite des *ἦθος* ist die Einkleidung des Liedes: *ἐγὼ καὶ διὰ μούσας καὶ μετάρσιος ᾖξα, καὶ πλείστων ἁψάμενος λόγων* u. s. w. Wie reimt sich die Beschäftigung mit den Musen und der Astronomie, die Vertiefung in viele Schriften mit dem realen *ἦθος* des Chors zusammen, der nach der *ὑπόθεσις* zusammengesetzt ist *ἐκ τινων πρεσβυτῶν ἐντοπίων*? Der innere Prozess, dem dieses Gedicht seine Entstehung verdankt, ist etwa so zu denken: Der Dichter wollte im Zusammenhang mit der vorhergehenden Szene, dem Tod der Alkestis, ein Lied auf

die unabwendbare *ἀνάγκη* dichten. Seine eigene Persönlichkeit trat aber, wie das denn das gute Recht echter Lyrik ist, so mächtig in den Vordergrund, dass er darüber aus den Augen verlor, dass das Gedicht aus dem Ganzen der dramatischen Komposition nicht losgelöst werden könne. Diesem innern Widerspruch, den die Chorlyrik des Dramas in sich birgt, ist Euripides wiederholt, wie wir in § 19 sehen werden, erlegen. Dieses Hervortreten der Persönlichkeit des Dichters hat schon der Scholiast treffend hervorgehoben zu v. 962: *ὁ ποιητὴς διὰ τοῦ προσώπου τοῦ χοροῦ βούλεται δεῖξαι, ὅσον μετέσχε παιδεύσεως.*

Verwandt in Bezug auf die Einkleidung ist das Lied Troad. 511 ff. Die Einleitung zu dem Gesang von dem hölzernen Pferd und der Einnahme Trojas bilden die Verse: *ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ Μοῦσα, καινῶν ὕμνων ἄεισον ἐν δακρύοις ᾠδὰν ἐπικήδειον.* Die Illusion ist hier momentan aufgehoben. Der Chor ist vom Dichter nicht mehr als eine Schar troischer Frauen gedacht, sondern wir haben das Gefühl, dass der Dichter die Muse anfleht, ihn zu einem Sang auf Trojas Fall zu inspirieren.

## § 19. Parabasenartige Elemente in den eurip. Chorliedern.

Damit haben wir uns bereits einem Gebiet genähert, das als *ἰδίωμα* der euripideischen Dramaturgie zu bezeichnen ist. Bei manchen Chorliedern herrscht die abstrakte Denkweise in einem Grade vor, dass wir einen Widerspruch zwischen *διάνοια* und *ἦθος* feststellen müssen. Schliesslich verschwindet die reale Gestalt des Chors ganz aus unserm Gesichtskreis, und wir hören nur mehr den Dichter sprechen, der mit seinen neuen Ideen der Aufklärung vor sein Volk tritt und nach Art der Parabase in der Komödie die Ergebnisse seines einsamen Grübelns über die letzten und höchsten Fragen des Lebens vor das Publikum bringt. Freilich ist der Chor nicht die einzige Gestalt, die Euripides als Sprachrohr für seine Ideen be-

nützt, sondern die meisten seiner Gestalten leiden unter einer zu starken Betonung der eigenen Persönlichkeit des Dichters. Er empfand nicht die innere Notwendigkeit, das, was ihn im Herzen bewegte, so in das dramatische Spiel zu verarbeiten, dass die Gedanken mit ihren Trägern in keinem Widerspruch mehr standen[1]). Schon die antike Ästhetik hat diese Seite in der Dramaturgie des Euripides betont, so Plutarch in der Schrift *περὶ τοῦ ἑαυτὸν ἐπαινεῖν ἀνεπιφθόνως* 539 b: *ὁ γοῦν Εὐριπίδης . . . . . . . φορτικωτάτῃ κέχρηται μεγαλαυχίᾳ καὶ τῷ συγκαταπλέκειν τοῖς τραγῳδουμένοις πάθεσι καὶ πράγμασι μηδὲν προσήκοντα τὸν περὶ αὑτοῦ λόγον.* Ja wir finden bereits die Parallele mit der Parabase der Komödie cf. Pollux IV, 111: *τῶν δὲ χορικῶν ᾀσμάτων ἕν τι καὶ ἡ παράβασις, ὅταν ὁ ποιητὴς πρὸς τὸ θέατρον βούλεται λέγειν, ὁ δὲ χορὸς παρελθὼν λέγῃ ταῦτα. Ἐπιεικῶς δὲ αὐτὸ ποιοῦσιν οἱ κωμοδοποιηταί. Τραγικὸν δὲ οὐκ ἔστιν, ἀλλ᾽ Εὐριπίδης αὐτὸ πεποίηκεν ἐν πολλοῖς δράμασιν.*

Ein sehr instruktives Beispiel möchte ich an die Spitze stellen: Hipp. v. 1102 ff. Der 1. Teil dieses Liedes behandelt den Zwiespalt zwischen sittlicher Forderung und Wirklichkeit: „Das philosophische Denken postuliert einen gerechten Gott, und dies erfüllt mein Herz mit innerer

1) Zum Verständnis dieser Erscheinung kann man heranziehen den Trauergesang des Chors in Goethes Faust II. Teil (Ende des 3. Akts), worauf Goethe, Gespräche mit Eckermann (Reclam 1. Bd p. 261) hinweist: „Der Chor fällt bei dem Trauergesang ganz aus der Rolle: er ist früher und durchgehends antik gehalten oder verleugnet doch nie seine Mädchennatur, hier aber wird er mit einemmal ernst und hoch reflektierend und spricht Dinge aus, woran er nie gedacht hat und auch nie hat denken können.“ „Solche kleine Widersprüche können bei einer dadurch erreichten höhern Schönheit nicht in Betracht kommen. Das Lied musste nun einmal gesungen werden, und da kein anderer Chor gegenwärtig war, so mussten es die Mädchen singen.“

Freude. Aber die Wirklichkeit des Lebens mit ihrem sinnlos scheinenden Getriebe, dem die Menschen blindlings unterworfen sind, macht mich in meinen Glauben wieder irre. Deshalb ist ein günstiges Lebenslos und ein von Zweifeln nicht getrübter, leichter Sinn der einzige Wunsch, den ich habe.“ Dies ist der Inhalt des ersten Teils. Aber wer spricht diese tiefen Gedanken aus? Trözenische Frauen offenbar nicht aus den höheren Kreisen der Gesellschaft (vgl. Parodos). Doch es genügt schon, dass es Frauen sind. Denn ihnen ist tiefes philosophisches Denken ihrem innersten Wesen nach fremd. Mit einer gewissen kindlichen Naivität und Gläubigkeit versöhnen sie sich mit den Rätseln des Lebens, soweit sie ihnen überhaupt zum Bewusstsein kommen. Von diesem Standpunkt die Chorlieder zu betrachten können uns die alexandrinischen Philologen lehren. Zu unserm Lied cf. schol.[1]): *γυναῖκες μέν εἰσιν αἱ τοῦ χοροῦ· μεταφέρει δὲ τὸ πρόσωπον ἐφ' ἑαυτοῦ ὁ ποιητὴς καταλιπὼν τὰ χορικὰ πρόσωπα; μετοχαῖς γὰρ ἀρσενικαῖς κέχρηται.* Dazu bemerkt Wecklein p. 88: „Diese Gedanken einer Theodicee entsprechen so sehr dem weltschmerzlichen, grübelnden und von Zweifeln gequälten Sinne des Dichters, dass man dem Schol. glauben möchte, der Dichter habe die Maskulina der Partizipia im Singular *κεύθων* 1105, *λεύσσων* 1107, 1121 deshalb gesetzt, weil er in eigener Person spreche. Aber dem stehen entgegen die Formen *εὐξαμένα* 1111, *μεταβαλλόμενα* 1117, so dass das verallgemeinernde

1) Wie mir Prof. Römer mitteilt, hält er das Scholion in seinem 2. Teil für einen späteren Zusatz, der nicht auf die Alexandriner zurückgeht. Er weist darauf hin, dass derartige Parabasen (im Munde des Chors wie der Akteure) von der antiken Ästhetik fast immer mit demselben terminus angemerkt wurden cf. schol. Arist. nub. 1[illegible]10 (Bergk): *ὡς ἀπὸ τοῦ ποιητοῦ δὲ ὁ λόγος*. Ähnlich schol. Acharn. 377 und 502. schol. Eur. Orest. 1691. Ausführlicher ist die Formulierung schol. nub. 296.

Mask. der Hebung des lyrischen Tones zu dienen scheint." Mir scheint, als ob in erster Linie der Zwang des Metrums massgebend gewesen ist[1]). Während im 1. Teil des Liedes nur der Dichter spricht, kommt im 2. Teil der reale Chor wieder zu seinem Recht, der auf den unglücklichen Hippolyt die Anwendung seiner Abstraktionen macht.

Med. 1081 ff. beschäftigt sich der Chor mit der Frage nach dem Wert oder Unwert des Kinderbesitzes. Drei Gründe werden gegen Kindersegen vorgebracht: 1) die Sorge der Eltern um das leibliche Wohl ihrer Kinder, 2) um ihr sittliches Wohl, 3) die Furcht vor frühem Tod der Kinder. Das Problem wird ganz verstandesmässig behandelt, nur Gründe der Vernunft werden ins Feld geführt. Das Herz schweigt, wir hören nichts von der inneren Befriedigung und Freude, die Eltern an ihren Kindern erleben. Und noch dazu sind Frauen Träger dieser kalten Reflexionen. Darin liegt das Widersinnige. Gerade das Weib müsste diese Frage, wenn es sich nicht selbst in seinem innersten Wesen verneinen wollte, in ganz andrer Weise behandeln und lösen. Der Dichter muss eine ähnliche Empfindung gehabt haben. Denn sonst hätte er nicht das Bedürfnis gefühlt, so ausführlich zu motivieren, dass er den Frauen solche Betrachtungen in den Mund legte: v 1081 ff. An der Fragestellung und Lösung des Problems erkennen wir als den eigentlichen Sprecher den „Weiberhasser" Euripides.

Gewissermassen ein Pendant hiezu bildet das Lied Med. v 410 ff. Jasons Treulosigkeit gibt dem Chor die Hoffnung, dass der üble Ruf von dem weiblichen Geschlecht auf die Männer übergehen werde: „Die Dichter der Vorzeit haben uns in diesen Ruf gebracht. Uns selbst ist die Gabe des Gesanges versagt geblieben, sonst wür-

1) cf. Wilamowitz, Hippolyt zu v. 1103; vgl. Kaibel, Elektra p. 192. Zu dem ganzen Liede vgl. die schönen Ausführungen von Wilamowitz.

den auch wir Schmählieder gegen die Männer gesungen haben." Hier ist die Illusion wieder völlig aufgehoben. Der Dichter spricht und erörtert die Frage, wie es gekommen, dass das weibliche Geschlecht in eine so inferiore Stellung herabgedrückt wurde[1]. Die Erklärung ist sehr eigenartig, besonders im Munde eines Frauenchors. Aber es ist nicht die korinthische Frau in den realen Verhältnissen des vorliegenden Dramas, die hier spricht, sondern das Weib als solches ergreift zu einer Apologie seines Geschlechtes das Wort. Hinter ihm aber verbirgt sich der Dichter, der als Weiberfeind verschrieen, trotzdem Frauengestalten, wie Alkestis, Euadne in den Hik., Makaria in den Herakl., Iphigenie in der Iph. Aul., Polyxena in der Hek. geschaffen hat, die an Hoheit und Adel der Gesinnung hinter den berühmten sophokleischen kaum zurückbleiben[2]. In unserm Chorlied freilich scheinen mehr die Konsequenzen des dramatischen Spiels, ja vielleicht sogar das Bestreben sich auf einen andern Standpunkt als gewöhnlich zu stellen d. h. *τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν* den Anstoss zu diesen Betrachtungen gegeben zu haben; deshalb ist das Lied nur mit Vorsicht für die Beurteilung des Dichters zu verwerten.

In der Alk. v. 238 ff. lässt Euripides die Gelegenheit, die der bevorstehende Tod der Königin Alkestis ihm bietet, nicht vorübergehen, ohne seine individuellen Ansichten über den Unwert der Ehe vorzutragen, und zwar an völlig unpassender Stelle; denn der Chor in seiner realen Gestalt hätte viel eher Anlass dazu das Glück, das der Besitz einer hochherzigen, in Selbstverleugnung sich opfernden Gattin dem Manne bietet, zu feiern. Aber die

1) cf. Bergk a. a. O. p. 513: „Hier spielt die Kontroverse von der gedrückten Stellung der Frauen, welche Eurip. in der dramatischen Handlung dialektisch zu erörtern pflegte, in die Lyrik des Chores herüber."

2) cf. Ed. Schwartz, Charakterköpfe aus der antiken Literatur p. 35.

philosophische Ader und individuelle Ansicht des Dichters war stark genug, um diesen Gesichtspunkt nicht zur Geltung kommen zu lassen.

Wie die letzten Beispiele zeigen, ist es vor allem ein Gebiet, das den Philosophen der Bühne zu parabasenartigen Expektorationen veranlasst, seine Stellung zum weiblichen Geschlecht. Euripides gilt in der populären Anschauung als Weiberfeind. Dies ist freilich nicht in dem Umfang richtig, als man gewöhnlich annimmt. cf. Nestle[1]): „Gerade an den stärksten Stellen unterlässt es Euripides nicht, selber darauf hinzuweisen, dass seine Darstellung hier einseitig und übertrieben, aber allerdings in der dramatischen Situation und dem Charakter der handelnden und redenden Personen begründet sei (cf. Hipp. 664 ff.).“

An Ausfällen gegen die Frauen fehlt es auf jeden Fall bei ihm nicht, und, was für unser Empfinden besonders störend ist, selbst im Munde von Frauenchören. So spricht Or. 605 der aus argivischen Frauen bestehende Chor ein scharfes Urteil über das weibliche Geschlecht aus:

*ἀεὶ γυναῖκες ἐμποδὼν ταῖς συμφοραῖς*
*ἔφυσαν ἀνδρῶν πρὸς τὸ δυστυχέστερον.*

ebenso Andr. v. 181 der aus Frauen von Phthia bestehende Chor:

*ἐπίφθονόν τι χρῆμα θηλείας φρενὸς*
*καὶ ξυγγάμοισι δυσμενὲς μάλιστ᾽ ἀεί.*

Gerade für diese Äusserung treffen Nestles Ausführungen zu, dass die weiberfeindlichen Reden vielfach in der dramatischen Situation begründet sind. Der Chor soll einen vermittelnden Standpunkt einnehmen, er bezieht sich also auf die kurz vorhergehenden Worte Hermiones. Freilich hat der Dichter dabei das reale *ἦθος* des Chors

1) Nestle, Euripides der Dichter der griech. Aufklärung p. 263.

gänzlich aus dem Auge verloren und operiert mit einem toten Mechanismus.

Noch auf einem andern Gebiet ergreift Euripides öfter die Gelegenheit zu parabasenartigen Exkursen, auf dem Felde der Sagenkritik. An den Sagen, die das Volksbewusstsein als historisch hinnahm, übt er seinen geläuterten religiösen Vorstellungen entsprechend eine scharfe Kritik; so an der Helenasage, aber nicht bloss die Kritik, die in der ganzen *σύστασις τῶν πραγμάτων* des Dramas Helena liegt mit seiner Verwendung des *εἴδωλον*-Motivs, sondern anderwärts auch mit ausdrücklichen Worten, so wenn der Chor in der Iph. Aul. v. 794 ff. bei der Erwähnung der Sage von Leda und dem Schwan fortfährt: *εἰ δὴ φάτις ἔτυμος, ὡς ἔτεκεν Λήδα σ' ὄρνιθι πταμένῳ Διὸς ὅτ' ἠλλάχθη δέμας, εἴτ' ἐν δέλτοις Πιερίσιν μῦθοι τάδ' ἐς ἀνθρώπους ἤνεγκαν παρὰ καιρὸν ἄλλως.* Mit diesen Worten wird die Realität der ganzen Welt, in der das Drama spielt, in Frage gestellt Eine solche Kritik, geäussert von naiven Bürgersfrauen, ist natürlich ein schwerer Verstoss gegen deren reales *ἦθος*. Zu erklären ist diese merkwürdige Erscheinung nur, wenn man sich die bedeutende Rolle vergegenwärtigt, die der kritische Skeptizismus aller Tradition gegenüber in dem Geistesleben des Dichters einnimmt. Diese Kritik dringt immer wieder an die Oberfläche, selbst auf die Gefahr die Illusion des dramatischen Spiels aufzuheben.

Einen Mythus aus der Tantalidensage unterzieht Euripides durch das Medium des Chores in der Elektra v. 699 ff. seiner Kritik. Es ist die Sage von dem wunderbaren goldenen Lamm, das sich Thyestes durch Verführung der Gattin des Atreus, dem es gehörte, zu verschaffen wusste. Zeus verkehrte dann, um die Verletzung des Rechts anzudeuten, den Lauf der Sonne und führte im ganzen kosmischen System Änderungen herbei. Daran knüpft der Chor v. 737 ff. die Kritik: *λέγεται, τὰν δὲ*

*πίστιν σμικρὰν παρ' ἔμοιγ' ἔχει, στρέψαι θερμὰν ἀελίου χρυσωπὸν ἕδραν ἀλλάξαντα δυστυχίᾳ βροτείῳ θνατᾶς ἕνεκεν δίκας*[1], *φοβεροὶ δὲ βροτοῖσι μῦθοι κέρδος πρὸς θεῶν θεραπείας*. Die Meinung, dass jene schrecklichen Sagen nur erfunden worden seien, um die Masse beim überlieferten Gottesdienst zu erhalten, tritt uns also hier schon entgegen[2].

Besonders charakteristisch für den Standpunkt des Euripides der Sagenwelt gegenüber ist das Lied Iph. Taur. v. 1234 ff., das einen religionsgeschichtlichen Stoff behandelt. Der Chor singt davon, wie Apollo den Drachen Python erschlägt, die Themis vertreibt und selbst von Delphi Besitz ergreift: wie dann Gaia zur Rache für ihre Tochter Träume aus den Tiefen der Erde sendet, die den Ruhm Apollos verkleinern, wie dieser deswegen vor Zeus tritt, und Zeus auf seine Bitten die Traumorakel beseitigt und Apollos Ruhm neu begründet. Allgemein ausgedrückt behandelt das Lied zwei Stufen der Gottesoffenbarung, die Inkubationen und die Spruchorakel, in ihrer historischen Aufeinanderfolge. Dass dies kein Sujet für einen Jungfrauenchor ist, liegt auf der Hand. Dazu ist der Ton des Liedes auffallend. Verse, wie 1249: *ἔτι μιν, ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων ἔκανες, ὦ Φοῖβε*; v. 1270: *χέρα παιδνὸν ὄρεξε*, v. 1274: *γέλασε δ' ὅτι τέκος ἄφαρ ἔβα πολύχρυσα θέλων λατρεύματα σχεῖν* erinnern an manche Göttergeschichten in den homerischen Epen, wo der religionsgeschichtliche Prozess der Zersetzung der alten ernsten Gottesvorstellungen und ihre Herabziehung in die Sphäre des Burlesken, Komischen seinen Anfang genommen hat[3]. In der mittleren Komö-

---

1) Einen besseren Sinn gibt die Konjektur Köchlys *ἕνεκ' ἀδικίας*.

2) wie dann in der jüngeren Sophistik.

3) cf. Wilh. Nestle, „Anfänge einer Götterburleske bei Homer" in den Neuen Jahrb. f. Klass. Altert. u. Pädag. 1905, 3. Heft.

die wird dann die Göttertravestie zum beliebten Bühnenspiel. Dass schon Euripides an dieser Stelle ähnliche Töne anschlägt, ist bei seiner Stellung zur Sage nicht befremdlich

Wie an den Mythen, so übt der Chor des Euripides auch an den Göttern selbst Kritik. Iph. Aul. v. 1402 äussert der Chor auf die Bereitwilligkeit Iphigeniens zu sterben:

*τὸ μὲν σόν, ὦ νεᾶνι, γενναίως ἔχει·*
*τὸ τῆς τύχης δὲ καὶ τὸ τῆς θεοῦ νοσεῖ.*

Ebenso wird die Mantik von ihm scharf hergenommen. Hel. v. 744 ff. hat der *ἄγγελος* dem ganzen Seherwesen ein vernichtendes Urteil gesprochen v. 758 ff. schliesst sich ihm der Chor an, wenn er auch dem Negativen etwas Positives hinzufügt. Der *ἄγγελος* wie der Chor sind hier wieder die Träger der euripideischen Auffassung.

Diese parabasenartigen Elemente sind, wie wir schon an manchen Beispielen sahen, häufig mit manchen anderen heterogenen Bestandteilen, die mit der Handlung in engerem Zusammenhang stehen, zu einem Liede verbunden, z. B. Herakliden v. 892 ff. Dieses Stasimon besteht, wie aus vier Strophen (im weiteren Sinn), so auch aus vier Gedankenreihen: 1) „Schön ist der Reigentanz beim Mahle zur Flötenbegleitung, erfreulich auch ein unverhofftes Glück von Freunden zu erleben.“ Das bezieht sich auf die sieghafte Niederwerfung der Scharen des Eurystheus und die Rettung der Herakliden. 2) „Gottesfurcht lass dir nicht rauben, o Stadt.“ Hier wird der Dichter zum mahnenden Prediger seiner Vaterstadt. Dies ist besonders verständlich, wenn die Herakliden, wie Bergk[1]) annimmt, im zweiten Kriegsjahr gedichtet sind,

1) Bergk. a. a. O. p. 524: „Bemerkenswert ist, dass sich hier Euripides öfter gegen die atheistischen Tendenzen erklärt, die damals, wo die Pest alle sittlichen Ordnungen löste, ganz unverhohlen hervortreten mochten.“

etwa zur selben Zeit, wo nach unserer Annahme der sophokleische Chor sein *τί δεῖ με χορεύειν* sang (cf. p. 39). 3) „Herakles hat sich durch sein Eingreifen in der Schlacht als Gott erwiesen.“ 4) „Herakles war der Schützling Athenes, seine Nachkommen rettete Athenes Stadt.“ Für die ganze Kompositionsweise des Dichters, für den der Chor bald in der Handlung bald ausser ihr steht, ist dieses Lied sehr bezeichnend.

Sehr verschiedenartige Bestandteile, die teils mehr teils weniger dem realen *ἦθος* des Chors entsprechen, weist das Lied Iph. Aul. v. 1036 ff. auf: 1) eine ausführliche, sehr poetische Schilderung der Hochzeit des Peleus und der Thetis, 2) ohne Anknüpfung ist daran angereiht der Hinweis auf Iphigeniens Opfertod, 3) daran schliesst sich eine Betrachtung über die Missachtung der heiligsten sittlichen und religiösen Güter und Pflichten. — Die beiden ersten Teile können wir für das *πρόσωπον* des Chors in Anspruch nehmen. Freilich wäre es sehr verkehrt, wollten wir hier oder an ähnlichen Stellen die Frage aufwerfen: Woher ist diesen Frauen aus Chalkis die Hochzeit des Peleus und der Thetis in all ihren Details so bekannt? Eine solche Fragestellung wäre Pedanterie. Wir geraten sonst in die falschen Bahnen, die Hense eingeschlagen hat. (cf § 6). So weit dürfen wir die Anforderungen an das reale *ἦθος* des Chors nicht treiben. Was den 3. Teil betrifft, so ist ihm eine Bedeutung über die vorliegende Handlung hinaus, in deren Rahmen betrachtet diese feierlichen Worte nicht genügend zur Geltung kommen, zu geben. Euripides wendet sich wieder als Lehrer und Prediger an das im Dionysostheater versammelte Publikum.

Mit welcher Naivität und Unbefangenheit der Dichter seine eigenen Ideen in ein Chorlied verflicht, dafür ist ein deutliches Beispiel Hel. v. 1107 ff. Die Griechenmädchen, aus denen der Chor besteht, fordern die Nachtigall auf einzustimmen in ihre Klagen um die Opfer, die der tro-

janische Krieg gefordert, von den Troern wie von den Griechen, im Kampf und selbst noch auf der Heimkehr. Dies ist der Inhalt der 1. Strophe und Antistrophe, und soweit ist vom Standpunkt des ἦθος nichts einzuwenden. In der 2. Strophe und Antistrophe kommen wir ziemlich unvermittelt auf das Gebiet philosophischer Spekulation. Und zwar ist es ein Problem, das zu allen Zeiten die Menschen tief bewegt hat, das Euripides wie schon Hipp. v. 1102 ff. hier aufwirft: Die Frage nach dem Walten der Gottheit im Menschendasein. Das Irrationelle in den menschlichen Geschicken lässt ihn immer wieder an einer göttlichen Weltregierung, die sein Denken postuliert, zweifeln. Diese (seine bezw. des Dichters) Ansicht findet der Chor bestätigt durch Helenas Los, die mit Unrecht als ehrvergessene Ehebrecherin in Griechenland verrufen sei. Das Resultat ist das resignierte Bekenntnis: *οὐδ' ἔχω, τί τὸ σαφές, ὅ, τι ποτ' ἐν βροτοῖς.* — Eine tiefe Kluft trennt dieses Thema von dem in der 2. Antistrophe behandelten Problem, der Frage nach dem Wert der ἀρετή, den er, das Wort im Sinne des kriegerischen Heldentums genommen, verneint, da es nie imstande ist, die Leiden der Menschheit aus der Welt zu schaffen. Trojas Untergang ist der beste Beweis für die Sinnlosigkeit des Kriegs, da man sich um ein blosses Phantom stritt. — Euripides nimmt hier die Ideen des Äschylus (cf. Ag. v. 445) über die Verwerflichkeit des Krieges auf, seine Gedanken haben mit denen moderner Friedensapostel, z. B. Tolstoi's manches gemein[1]. Dieser ganze philosophische Teil verstösst natürlich gegen das reale ἦθος des Chors, aber es lag dem Dichter, wenn er sich dessen bewusst war, kaum viel an diesem Verstoss. Viel wichtiger war ihm, wozu

---

1) **Hartung p. 235 seiner Ausgabe zeigt sehr schön, wie Euripides im Vergleich zur homerischen Weltanschauung eine Umwertung aller Werte bedeutet.**

ihn eine innere Stimme trieb, seine Ideen der Welt zu verkündigen, die Ideen einer neuen aufgeklärten Zeit. Insofern lässt sich dieses Lied, namentlich in seinem 2. Teil (*ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετάς* u. s. w.), wo schon die Form darauf hinweist, mit der Parabase in der Komödie vergleichen, wo der Dichter plötzlich die Illusion aufgibt und sich unvermittelt mit seinen eigenen Gedanken und Wünschen an das Publikum wendet.

Vielfach gelangen wir erst dann zu einem vollen Verständnis und zur rechten Würdigung eines Liedes, wenn wir in ihm eine Parabase vermuten, so z. B. in dem Lied Herakles v. 638 ff. Es zerfällt in drei Teile: 1) singt der Chor einen begeisterten Hymnus auf die Jugend und wünscht das Alter weit fort. Dieser Teil wächst aus dem *ἦθος* der Geronten heraus. 2) In der Antistrophe entrollt der Dichter ein philosophisches Phantasiegemälde: „die guten Menschen sollten nach ihrem Tode durch ein zweites irdisches Dasein vor den schlechten ausgezeichnet werden. Dann könnte man doch einmal zwischen beiden unterscheiden.“ Solche Gedanken sind dem Euripides, wie wir an mehreren Stellen sehen, nahe gelegen. Für diesen Chor passen sie nicht. Aus jenem irrealen: *εἰ δὲ θεοῖς ἦν ξύνεσις καὶ σοφία κατ' ἄνδρας* u. s. w. sehen wir nur zu deutlich den Skeptizismus des Dichters, der beides in Frage stellt, durchscheinen. 3) Trotz seiner grauen Haare gelobt der Chor den Musen und ihrem Dienst ewige Treue. Den Zeussohn Herakles will er feiern, der die Menschheit durch seine rettenden Taten erlöst hat. — Dieser letzte umfangreichste Teil ist gewiss im wörtlichsten Sinne d. h. im Zusammenhang des Stückes genommen wohl verständlich. Doch eben wegen der bevorzugten Stellung, die er im ganzen Liede einnimmt, scheint man etwas mehr hinter ihm suchen zu dürfen. Es ist wohl ein Gelöbnis des greisen Dichters, nie von seinem Musendienst abzulassen. Das athenische

Theaterpublikum, das an die euripideischen Chorlieder allmählich schon mit dem Gedanken herangetreten sein muss, Selbstbekenntnisse des Dichters in ihnen zu finden, wird gewiss diese enthusiastische Hingabe an die Musen auf ihn bezogen haben[1]).

Ganz individuelle Stimmungen dürfen wir auch in den Bacch. 977 ff. erkennen. Dieselben erscheinen hier wieder umgeben von andersartigen Elementen. Der Chor malt sich in lebhaften Farben die Situation aus, wie den Orgienverächter Pentheus die gerechte Strafe ereilt. Daran schliessen sich mit v. 1002—1011 ganz persönlich aufzufassende Expektorationen des Dichters. Er steht am Ende seines Lebens (die Bacchen sind sein letztes Stück) und zieht dessen Summe. Da wird ihm klar, dass er in der Erforschung der höchsten Lebensprobleme im letzten Grund ein Fiasko erlitten habe. Der Mensch müsse sich bescheiden: *γνώμαν σώφρον', ἃ θνατοῖς ἀπροφάσιστος εἰς τὰ θεῶν ἔφυ βροτείαν τ' ἔχειν ἄλυπος βίος.* Den höchsten Fragen kann man nur im Glauben nahe kommen, wenn auch das philosophische Denken seine Berechtigung hat: *τὸ σοφὸν οὐ φθονῶ.* Ein auf das Ideale gerichteter Sinn, Reinheit des Herzens und Gottesfurcht, das ist es, was allein im Leben wirklichen Wert hat. Dieses Selbstbekenntnis ist für die Erkenntnis der Entwicklung des Dichters vom höchsten Interesse. cf. Gomperz, Griech. Denker II, p. 12: „Hier ist er, man möchte sagen, der Vernunft und des Vernünftelns überdrüssig geworden; hier sprengt der mystisch-religiöse Trieb alle Fesseln der Reflexion“[2]).

Von hier aus werden wir dann auch das Lied Bacch. v. 862 ff. richtig beurteilen. Pentheus ist dem sicheren

1) vgl. die schönen Ausführungen von Wilamowitz, Herakles (Berlin 1889) p. 174 und p. 379. Dagegen scheint er aus dem Lied Hipp. v. 732 ff. etwas zu viel herauszulesen.

2) Anders dagegen Nestle, Euripides p. 75.

Untergang verfallen. Über seine Feinde obzusiegen dünkt dem Chor der schönste Sieg. Die Strafe der Götter trifft die, die sie verachten. Darum soll man sich hüten, sich über die ewigen Satzungen hinwegzusetzen. Die Hoffnungen der Menschen sind verschieden und gehen verschieden hinaus. Nur wer Tag um Tag glücklich ist, den mag ich selig preisen. — An den einen durch den Verlauf des Stückes sich aufdrängenden Gedanken, der wie ein Refrain sich wiederholt, sind mit loseren Fäden abstrakte Betrachtungen gereiht. Diese sind freilich von dem Bacchantinnenchor ausgesprochen, wie Bergk a. a. O. p. 222 bemerkt, „eine hohle Phrase.“ Sie kommen nur dann zu ihrem Recht, wenn wir den Dichter substituieren, der seines Skeptizismus müde am Abend seines Lebens zu dem Glauben seines Volkes zurückkehrt:

*κούφα γὰρ δαπάνα νομί-*
*ζειν ἰσχὺν τόδ᾽ ἔχειν,*
*ὅ, τι ποτ᾽ ἄρα τὸ δαιμόνιον,*
*τό τ᾽ ἐν χρόνῳ μακρῷ*
*νόμιμον ἀεὶ φύσει τε πεφυκός.*

In dem *ὅ, τι ποτ᾽ ἄρα* u. s. f. hören wir allerdings noch einmal die unbefriedigte Frage des Dichters: wo ist die Gottheit? Doch beugt er sich schliesslich vor der Macht dieses „namenlosen“ Gottes.

Endlich tragen häufig auch die Schlussworte des Chors parabasenartigen Charakter. In dem Schluss des Hippolyt sieht Boeckh (gr. trag. princ. p. 180) eine Anspielung auf den kurz vorher erfolgten Tod des Perikles, eine ansprechende Vermutung, wenn wir bedenken, dass das Drama im Jahr 428 aufgeführt wurde. — Eine politische Anspielung enthält übrigens auch das Chorlied in der Med. v. 439 ff, worauf Wecklein (Einleitung p. 25) hinweist.

In drei Dramen, dem Orestes, den Phoenissen und der Iph. Taur., lässt der Dichter am Schlusse den Chor sprechen:

*ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν*
*βίοτον κατέχοις*
*καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα.*

Als Abschluss der Handlung sind die Verse, besonders in den Phoen., völlig unangebracht. Deshalb liegt auf der Hand, dass der Dichter es ist, der aus diesen Worten spricht und die Nike anfleht, ihm den Sieg in dem dramatischen *ἀγών* zu verleihen. Diese Auffassung finden wir schon im schol. Or. 1691: *τοῦτο παρὰ τοῦ χορου ἐστι λεγόμενον ὡς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ*, und schol. Phoen. 1764: *ὁ χορὸς ἐκ προσώπου τοῦ ποιητοῦ* [1])

1) cf. Bruhn (Schöne u. Köchly) in seiner Ausgabe zu v. 1497; vgl. Wecklein zu dieser Stelle.

## Resultate:

I. Der Chor bei Sophokles und Euripides zeigt meist realistisches, seltener idealistisches ἦθος, je nachdem er in der Wirklichkeit der Handlung wurzelnd über die Bühnenvorgänge sich äussert oder in allgemeinen Betrachtungen im Anschluss an sie sich ergeht.

II. Der Chor greift, wenn auch selten, selbstätig in die Handlung ein.

III. Im dramatischen ἀγών spielt er häufig eine Vermittlerrolle.

IV. Die Chorlieder des Sophokles stehen fast durchweg mit dem ἦθος des Chors im Einklang.

V. Die Chorlieder des Euripides haben vielfach parabasenartigen Charakter d. h. der Chor ist das Sprachrohr des Dichters.

VI. Der Inhalt der Chorlieder darf nicht aus dem ἦθος des Chors abgeleitet werden.

VII. Die Forderung einheitlicher Durchführung des ἦθος darf man an den Chor nicht stellen.

VIII. Die Wahl des Chors ist bedingt durch das Sujet des Dramas.

IX. Absichtliche Ausgestaltung des ἦθος des Chors kommt nur bei Euripides, und auch da nur selten, vor.

X. Mit dem Schlagwort „idealer Zuschauer“ wird man der Fülle der Erscheinungen an dem antiken Chor nicht gerecht.

# Curriculum vitae.

Verfasser vorstehender Abhandlung, Friedrich Helmreich, evangelischer Konfession, wurde geboren zu Augsburg am 3. September 1881 als Sohn des jetzigen k. Gymnasialrektors Dr. Georg Helmreich und seiner Gattin Ottilie, geb. Schäfer. Vom Jahre 1887 an besuchte er die dortige Volksschule, vom Jahre 1891 an die humanistischen Gymnasien in Augsburg und Hof, welch letzteres er 1900 absolvierte. In den Jahren 1900—1904 studierte er an den Universitäten Erlangen, Berlin und München klassische Philologie und bestand im Herbst 1903 den I., 1904 den II. Abschnitt der Prüfung aus den philologisch-historischen Fächern. Von November 1904 bis Juli 1905 war er dem pädagogisch-didaktischen Seminar am Alten Gymnasium Nürnberg zugewiesen.

Schliesslich sei noch Herrn Professor Dr. Römer, dem der Verfasser wertvolle Anregungen bei seiner Arbeit verdankt, ehrerbietiger Dank ausgesprochen.



